BIANCO E NERO

RASSEGNA DI ARTE CRITICA E TECNICA DEL FILM

In sto casseta mostro el Mondo niove,
Con dentro lontananze e prospetive;
Vogio un soldo per testa, e ghe la trovo.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI ITALIANE - ROMA

ANNO VI - NUMERO 9 - SETTEMBRE 1942 - XX

Sommario

DIREZIONE: ROMA - Via Tuscolana, Km. 9° - Tel. 74805 — AMMINISTRAZIONE: Via Vittorio Veneto, 34-B . Tel. 487-155 e 480-685. Per la pubblicità rivolgersi all'UNIONE PUBBLICITÀ ITALIANA. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo Italia, Impero e Colonie: L. 90, Estero L. 150 - Un numero L. 9. Numeri arretrati il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

La Mostra Veneziana

Considerazioni particolari e generali s'imporrebbero a riguardo di questa Mostra Cinematografica, perchè essa si è svolta con caratteri e valori e significati originali rispetto alle precedenti mostre.

Mostre internazionali, e internazionali nel senso più completo possibile: e qui pesava, in pro, e in contro, il notevole, spesso preponderante, e qualitativamente sensibile, apporto alla cinematografia americana (quella inglese non ha mai superato i limiti mediocri dell'ordinaria amministrazione: quella russa vi fu presente solo una volta). Ma la mostra attuale, come quella dello scorso anno, non solo è una mostra di guerra, quindi magari oberata da un tema dominante; ma è significativa perchè ormai rappresenta la sola Europa, e come tale va riguardata con sensi del tutto speciali. Il calcolo dei profitti e delle perdite per una situazione siffatta, non sarebbe che un compito filologico, senza nessuno scopo pratico. Il profitto probabile che rappresenta questo primo tentativo di isolamento dell'Europa, sede originaria e fondamentale del cinematografo intercontinentale, questa corrente effettiva che si va istituendo unitamente al determinarsi storico di uno spirito europeo le cui caratteristiche non si affermeranno più solo con la loro vitalità polemica, ma con una vitalità assoluta, è il profitto che ci sembra essenziale; mentre le perdite: anche al giudizio più spassionato e più, si direbbe, neutrale, a conti fatti appariranno largamente compensabili. Non è una infatuazione europea quella che si va stabilendo in campo cinematografico; sul banco di prova veneziano si presentano solo certe energie, perchè vengano misurate, saggiate, collaudate. Piuttosto la perdita, lo scompenso che in qualche modo abbiamo a temere, sono di un altro ordine, di un ordine più nostro, di un ordine interno; ed è che, per ragioni tecniche o per vari ostacoli, non interamente la

produzione europea ha potuto comparire a questo, diciamo, tribunale, a questo banco. Ragioni materiali, spesse volte, o ritardi di lavorazione, o qualche incidente simile, hanno forse impedito e ostacolato la scelta. Del resto, questa stessa preoccupazione per presenze mancate, appare già un segno e pegno di una solidarietà europea, un legame quasi affettuoso di rapporti, ma non è questo ancora, si capisce, un giudizio, solo un'interpretazione. Il giudizio complessivo sulla mostra, dati i presupposti naturali in cui si è svolta, non può che essere favorevole. Giacchè il criterio di giudizio non può essere, naturalmente, un criterio commerciale: la Mostra Veneziana non è una borsa commerciale, non è stata istituita come tale, ma, per abusare di certa fraseologia, essa è un bollettino di valori, tra i quali, in primissimo piano, sono i valori artistici, cioè i veri valori dell'anima europea, le sue istanze morali: le sue supreme istanze. Se il cinematografo avrà contribuito, per la sua parte, (ed è come si sa ormai, grandissima parte) a stabilire una nuova situazione, in cui la coscienza europea trovi un nutrimento ideale, non sarà stato poco merito, riteniamo.

Il cinematografo americano, rispetto a quello europeo, ha sempre goduto di un particolare favore presso il pubblico perchè il film americano, era condotto e costrutto interamente in previsione delle inferiori manie del pubblico stesso, per sfruttarne la prigrizia naturale: nè mai s'imponeva il minimo scopo *formativo*. Riflesso di una civiltà allegra e ingenua, ma solo riflesso passivo, il film americano, salvo le eccezioni notissime, salvo cioè la produzione di uomini rimasti mentalmente e cordialmente europei (lo stesso Capra giudica e interpreta la psicologia americana, ma ne è lontano, staccato, sta al disopra) non si era mai adattato a vere e coscienziose preoccupazioni di ordine morale e civile. La sua facile vena, il suo acuto senso professionale, era in grado di fare irruzione nel pubblico più grosso e indifferenziato, con la sua stessa splendida ed enfatica semplicità, con la sua generica e superficiale adesione a una vita, che assumeva per il pubblico borghese europeo un fascino che dipendeva anche in gran parte della esoticità con cui appariva ai nostri occhi. Il cinema americano vantava così, e aveva indubbiamente, un bel talento psicologico, non un dono artistico, un talento che era diventato già una tecnica, con leggi e codici, una meccanica del successo infallibile (e tutti sanno invece che stento, che pena, per un film europeo affermarsi mediocremente in America). L'intelligenza europea, il suo stesso indistruttibile senso morale, la sua squisita

maturità, si è sempre accanita a tentare la qualità, e il livello artistico son legati a tradizioni figurative, di cui gli americani non hanno mai avuto che un sentore retorico e scolastico, elementare, e a tradizioni narrative, specie dell'800 francese e russo. D'altra parte, però, va notato che, specialmente per certi popoli europei, queste alte tradizioni, trasformatesi da tradizioni culturali in scadenti riecheggiamenti accademici, finivano per costituire un certo peso: la stessa autocritica e autocoscienza, la presenza continua e ossessionante del capolavoro espressivo, viene a costituire da noi un freno pericolosissimo, che gli americani neppure lontanamente conoscono: a loro è lecito buttarsi con disinvolta sicurezza e ingenua mentalità allo sbaraglio. Infine questa tradizione europea, in gran parte umanistica nel senso più vasto della definizione, si trasforma spesso in pigrizia antitecnica e antiscientifica, mentre il cinema si serve di strumenti di una tecnica evoluta, perfezionata, basata su presupposti scientifici, contro i quali il pregiudizio umanistico e letterario oppone una segreta, sorda resistenza. Questo specialmente in Italia, oltre che in Spagna, e, in misura minore, in Francia e perfino in Germania. In Germania: diciamo, dove esiste una intensa cultura scientifica e un'attrezzatura industriale, poderosa almeno quanto quelle degli Stati Uniti, l'attività tecnico-scientifica è sempre stata parallela alla realtà vivente di una cultura altrimenti concepita. Profitti e perdite, abbiamo detto. Difficoltà che incontra una *mens* di superiore civiltà, con tutte le sue cautele e le sue alte aspirazioni.

Queste considerazioni vengono quasi ovvie. Si guardi all'ultima Mostra veneziana. Non si può pensare, nessuno pensava: che a Venezia sarebbero apparsi film, i grandi film di un'Europa di domani. Noi non pensiamo ancora al risultato assoluto: e di risultati assoluti a Venezia non ce n'erano. Ma qualcosa che conta forse altrettanto: l'espressione viva e tangibile di una tendenza, l'energia, la sollecitudine, una vita ardente, in movimento; si direbbe, sotto pressione.

Sotto questo aspetto, la Mostra può aver lasciati insoddisfatti i maniaci della bellezza pura, gli idolatri dei valori formali (eppure nella Mostra, anticipazioni di grande serietà erano visibili un po' da per tutto); mentre, allo stesso modo, avrà scontentato gli spiriti portati ad apprezzare i soli contenuti, o l'abilità espositiva che porta al successo plateale, i film. Pure la Mostra è apparsa forse la più interessante, a nostra memoria, perchè rappresenta appunto una forza in via di svi-

luppo: non vogliamo fare l'elogio all'eterno imperfetto, ma è certo che il film dalla formula assolutamente raggiunta e conchiusa, è spesso o la stasi di una formula più fortunata di altre, o la ipostasi di concezioni estetiche che han fatto il loro tempo.

I più vivi e i più intelligenti degli spettatori di Venezia sono stati in grado di apprezzare la Mostra, proprio perchè essi sanno apprezzare e sentire l'arte come uno strumento di vita, non un fatto decorativo della vita stessa.

Vorremmo chiudere queste premesse, notando che l'Italia è apparsa tra le più vive e svariate, per tendenze e promesse, o forse la più convinta, di tutte le altre nazioni.

Passeremo quindi in rassegna, per primi, i film italiani.

ITALIA

Sembra che per questa ennesima, facile storia cinematografica che è *Una storia d'amore* ogni giudizio o apprezzamento debba essere fatto senza grandi precauzioni, poichè non è poi troppo difficile sbagliare circa il valore di un film del quale bisogna dire, in prima istanza, che risulta privo di serio impegno professionale. Se alla Mostra veneziana non avessimo visto prove di valore o di passabile onestà, potremmo davvero metterci in allarme per la possibilità del cinema italiano, se registi e artisti di fama piuttosto larga, come Camerini e la Noris, non han saputo evitare questa occasione di fare una non troppo bella figura. Per Camerini, un operaio italiano, vive in un palazzo con ascensore, indossa serici pigiama in un attico elegante dove non mancano i divani e le imbottite di seta. E un operaio, del resto, nè da noi nè altrove si comporta come il protagonista di questo film. Non sembreremo dunque eccessivamente severi se da tali particolari fossimo tratti a pensar male di questa borghesissima storia d'amore.

In giro abbiamo sentito molto lodare la modestia serena del titolo: è la pubblicità e la critica pubblicitaria che, premurose, ne han fatto l'esaltazione. Ma già il titolo viene fuori da uno stento più arrovellato e da una più stitica ispirazione. Si tratta infatti di un titolo già pubblicato per un'altra storia, tratta da un romanzo dal titolo « *Condannati alla vita* ». Del resto *Una storia d'amore* era già il sottotitolo di *Intermezzo*. Particolare certo trascurabile. Però la memoria ci aiuta anche in altre più importanti comparazioni.

Dove s'è vista quella disgustosa e disgraziata scena di una puerpera che tracanna liquori da una borsa d'acqua calda?

Ricordiamo un film americano, *L'Angelo della vita*, 1932, tratto da un romanzo di Mary Mc Dougal Axelson (il romanzo aveva il titolo di « *È nato un bimbo* », e fu pubblicato in italiano da Baldini-Castoldi) per la regìa di Flood e Nougent: a una opportuna comparazione risulterà che *Una storia d'amore*, in tutta la sua seconda parte, è stata ricalcata appunto su *L'Angelo della vita*.

Resta del film, a Camerini, la prima parte. Ma anche sulla prima si può nutrire qualche sospetto di ispirazione americana dato che nè i caratteri, nè le abitudini, nè i modi di vita, nè gli atteggiamenti, nè la parlata risultano credibilmente italiani. Di *nazionale* nel film, non vi sono che le sigarette che la protagonista fuma, a sproposito, sulla pubblica via.

Tutto questo non vuol dire affatto che il film non abbia almeno, insieme con i difetti, anche qualcuna delle intenzioni proprie dei film americani: quella, ad esempio, di una chiara scorrevolezza narrativa, o di una emotività opportunamente e progressivamente dosata. Ma questi sono doni che dipendono da abili e ispirate sceneggiature, da una impalcatura tecnica cioè già sensibilmente risolta in sede di previsione.

Qui c'era invece una sceneggiatura approssimativa, nebulosa, stenta.

Che se poi a queste deficienze, che saltano all'occhio come una gatta inferocita, aggiungiamo una dialogazione veramente spiacevole e convenzionale; una interpretazione di gusto non troppo fine, specialmente per l'insopportabile leziosaggine della Noris, con quella sua sgradevole pronuncia, tra l'esotico e il manierato; non ci troveremo certo a disagio nel pronunciare un giudizio su questa disgraziata prova con la quale Camerini si ostina a farci dimenticare quel po' di buono che restava ancora legato al suo celebre nome.

Di tutt'altra qualità è *Un colpo di pistola*. Se il film di Camerini non esiste se non come una inconsistenza che si riesce a vedere solo in ragione del disagio e delle incongruenze che ci offre, il film di Castellani, è un film che esiste: un film sbagliato, ma un film; come il film di ogni esordiente, animato dalle più buone intenzioni che vanno dall'agitazione verso il capolavoro, fino alla voglia di strafare. In questa voglia di far grande, di fare assoluto, di fare origi-

nale e speciale, succede spesso che l'esordiente, non ancora del tutto maturo, finisca per confondere le reminiscenze e i risentimenti come creazioni proprie, scambi i propri ricordi letterari o cinematografici per materia propria. E veniamo subito ai dati di questo film: da un racconto di Puschin, Castellani, Bonfantini, Pavolini e Soldati han tratto una sceneggiatura volutamente piana e lenta. Renato Castellani ha diretto, e hanno interpretato bene Fosco Giachetti e Centa; indifferenti Ruby d'Alma, Cialente, Mimì Dugini; Assia Noris, col solito lezioso gioco scenico.

Castellani s'è posto un assunto veramente difficile, se non addirittura pretenzioso, ma ad ogni modo nobile: rievocare il caldo mondo romantico (veramente e pienamente romantico in tutte le accezioni possibili, ivi aggiunta anche una essenziale vena slava) proprio dell'arte di Puschin: e la rievocazione, secondo una giusta previsione sentimentale, doveva essere tutta affidata a un gonfio prevalere, quasi a uno straripare, di valori figurativi. Diciamo figurativi, e ci siamo accorti che spesso il regista ha confuso figurativo con decorativo in senso facile e deteriore: cosa che, come ognuno sa, non è perfettamente uguale, le due acque vanno per vie diverse e se si fondono succedono guai. Ad ogni modo, questa era proprio la via più facile per cadere nel falso figurativo, cioè nel figurativo che si conchiude in se stesso, che è fine a se stesso, che può alla fine risultare una prova di qualche abilità (ma di chi? del regista? dell'operatore?) ma che si autoaccusa come un vuoto ineliminabile, un pretesto. Il film è forse l'arte che maggiormente teme il pretesto, e che più facilmente scopre la mancanza di un mondo morale o spirituale nei creatori. È facile, ed è perfino quasi ozioso, fare la bella inquadratura, l'inquadratura splendida e precisa, l'inquadratura geometricamente assoluta; fare il quadro di colore caldo, il quadro che assomiglia a una bella illustrazione dell'epoca, il quadro così detto ad effetto. È facile trovare nella sporta dei contenuti decorativi (le trine, i merletti, gli ombrellini, le tube, le capigliature, gli splendori serici, i paralumi e le cravatte e tutto) dei mezzi morbidi per dire bellamente quello che non si sa dire efficacemente, cioè cinematograficamente. E per andar avanti: c'erano, per esempio, molti modi sensibili, molte guise per fotografare la donna, per darle una luce e uno spazio assai aderenti al suo carattere, alla sua speciale verità, a quella verità che ogni artista deve saper rappresentare: c'erano molti modi, ma bisognava evitare

quelli già usati e forse anche abusati. Bisognava stare attenti, e Castellani deve ricordarsi che nè lui era Sternberg, nè Assia Noris, per fortuna, era Marlene Dietrich. Nella festa campestre, nelle manovre, nel gonfio temporale, bisognava non rifare il verso a Lubitsch (nè si vuol dire che Lubitsch sia stato rifatto con abilità: certi bianchi e certi neri di questo film ricordano più che *Angelo* o *La vedova allegra* le commedie cinematografiche di Lucio D'Ambra: e i risultati sono allora piuttosto scarsi, e avari perfino dei facili effetti che il regista si riprometteva). Vedrete, poi, una pistola scorrere sul tavolo, gettatavi con un gesto speciale: e facilmente vi ricorderete di Franck Capra. Poi vedrete l'inizio del film; bella sequenza, non c'è che dire. Ma subito vi salterà in mente Pudovchin, di *Tempesta sull'Asia* per specificare. E, a voler salutare ogni conoscente, c'è da assistere al film a testa nuda.

Si sono scomodati alcuni pittori russi tra cui Samoff: il quale però, a rigore, non ci sembra troppo implicato nella faccenda: si potrebbe semmai pensare a qualche tricromia da Annencopf; comunque non è arduo supporre che il regista abbia avuto tra le mani i numeri della rivista berlinese-russa dal titolo « L'uccello di fuoco », di cui forse qualche collezione circola ancora per le mani delle emigrate russe. Ma forse anche per questo spesso la decorazione è finita in uno smorto ricordo di foto, di riproduzioni a colori: qualcosa di oleografico, qualcosa di untuoso, di lezioso, di sfaticato e trasandato.

Tuttavia qua e là non mancano brani piacevoli e gustosi.

Ma il film non è molto ben riuscito, anzi è sbagliato, più per altre che per queste ragioni. In fondo il film poteva raggiungere un suo fascino esterno, far presa nell'anima pubblica. Ma sono le ragioni della sintassi, del ritmo, il giuoco degli eventi psicologici che lasciano a desiderare ed hanno un rendimento saltuario. E il materiale narrativo è spesso guidato nel facile, nel comune, o nel disordinato. Il vagabondaggio notturno di Mascia, l'incontro in chiesa tra Mascia e Andrea sono psicologicamente manchevoli. Il colloquio tra Sergio e Andrea, quando questi torna a Mascia dopo la rivelazione della lettera, è tra i più sbagliati e stucchevoli.

Un film che non può accampare pretese di errori grossi è *Vie del cuore*, diretto da Camillo Mastrocinque, e interpretato da Miria di San Servolo, Clara Calamai, Adriano Rimoldi, Sandro Ruffini. Mastrocinque non si deve essere impegnato a fondo con tutte le proprie

risorse per tirare avanti, con una certa quale normalità, e anche senza disguidi, senza dissonanze, senza forzature, la sua cifra, ormai riconoscibile a distanza. È una cifra non priva di una sua segreta, morbida energia sentimentale, che non tenta il giuoco psicologico come tale, cioè con i suoi doveri di indagine e di creazione, ma si concede con facilità al flusso semplice delle passioni convenzionali, saggiandone la efficacia e la resistenza in un giuoco rappresentativo tutto teatrale; il segreto di Mastrocinque è quello di sapere dare a questa cifra un sapore, di saperla animare per quella che è: non ha desideri di redimerne la falsità, l'artificiosità fondamentale, il tono fondamentalmente arido e usato. Per questo nuovo film è già stato fatto, da parte di tutta la critica, il nome di *I mariti*, e il confronto non è difficile riconfermarlo. Il film fa parte di quella produzione che, con una locuzione fatta, e abbondantemente usata sul terreno letterario, chiameremo « produzione minore ». Ma in fondo il gusto ottocentesco in cui si anima e si sorregge la natura falsa e disciplinata, corretta e inutile, di queste maschere ottocentesche, è certo il frutto di una regìa seria e sensibile; e che, anche se concede molto a provvedimenti anticinematografici, o magari teatrali, pure vale di una sua particolare suggestione, vanta un clima creato, o ricreato. Nè si vorrebbe pretendere di più. Quando un regista conosce i suoi limiti, e in essi umanamente si esercita, senza cedere a voglie o suggestioni che ne cancellino o esauriscano l'impulso originario, è certo un regista, a suo modo, esemplare. E già quasi tocca quei confini dell'arte, nei quali lo spirito di sacrificio, e il senso della misura non sono qualità che si possono impunemente disprezzare o rifiutare. È una moralità di lavoro, una serietà di intenti professionali quella che vorremmo ogni volta ritrovare anche in produzioni di lieve, o addirittura dubbia consistenza: la fedeltà degli artisti alle proprie più intime ragioni espressive, alla propria necessità più tipica, più personale, più cordiale. Nè sarà mai un film sprecato, quello dal quale un esempio di dirittura morale possa venire per tutti, piccoli e grandi, creatori e collaboratori. Si dirà che questo è anche il più alto, e forse l'unico, ammaestramento che il cinema europeo può ricevere dal cinema nordamericano, se il cinema europeo ha ancora qualche cosa da imparare; prudenza e precisione nella propria educazione professionale cinematografica.

Ora dovremmo parlare de *La bella addormentata*. Per ovvi motivi « Bianco e Nero » non vuole occuparsene, e invece si limita a

riprodurre i vari giudizi della stampa in altro luogo della rivista, anche a documento dell'attività del Centro Sperimentale di Cinematografia.

Per i film italiani, passiamo ora a quel gruppo di tre film che, per una convenzione, nè tecnica, nè in sostanza molto persuasiva, si vuole definire film di propaganda; istituendo così una categoria astratta di produzione, che in sè non ha alcuna evidente ragione di esistere, tanto meno quando è portata a pretesto, dai produttori e dagli industriali specialmente, per coprire qualche magagna. È un fatto irrefutabile che ogni film italiano, come ogni film di qualsiasi altra nazione, è un film di bene intesa ed efficace propaganda, nel caso che sia un buon film: di moralità evidente ed efficace. Un film sui contadini o sui sommergibilisti, sulla vita borghese o sull'amore, può essere sempre un film di propaganda, nella stessa misura, e con gli stessi effetti. La propaganda cessa al momento in cui subentra la celebrazione, la esaltazione gratuita, la convinzione accessoria e formalistica, la retorica insulsa. La sorte di questi film è sempre molto incerta, proprio dal punto di vista della propaganda. La questione è molto vecchia, e sempre a uno stato molto acuto, sempre cioè allo stato di questione. Allora accettiamo la strana categoria, e parliamo di questi film. Che sono quattro: *Odessa in fiamme*, *Bengasi*, *Noi vivi*, *Alfa Tau*. Volendo, un quinto ma fuori programma: *I tre aquilotti*.

Di *Odessa in fiamme* ci sarebbe, più che altro, da dire che la regia è di Carmine Gallone, e l'interprete principale Carlo Ninchi, mentre canta Maria Cebotari. Gallone vi fa un vero spreco dei più superficiali e falsi elementi drammatici, nell'intento di raggiungere quelle emozioni che con mezzi espressivi veri e propri sembra non riuscire a promuovere. Gallone, si sa, ha esordito con *Gli ultimi giorni di Pompei* ed è anche l'autore, famosissimo, di *Scipione l'Africano*. Qui non ha voluto rinunciare a quella grossa mentalità macchinosa e accademica che non è indirizzata verso un fine esclusivamente espressivo, ma verso un fine totalmente, esaurientemente retorico.

Più sincero, più esatto, più drammatico, dal punto di vista stretto dei contenuti grezzi, è invece *Bengasi*. *Bengasi* è un film riuscito per quel che voleva riuscire: come film dimostrativo, denota un'abilità cinematografica, un mestiere consumato, e una certa energia fantastica. *Bengasi* è un grande, nobile sforzo della nostra produzione, e Genina, coadiuvato da collaboratori volonterosi, è riuscito a raccon-

tare un tema predisposto ed elaborato, con il vigore che si rivelava indispensabile per non lasciar morire il film in una dimostrazione vuota e distratta. Magari si sarebbe desiderato qualcosa di più, ma molto è stato fatto, e i viziosi raggiri drammatici, la viziosa esuberanza illustrativa di cui pecca *Odessa in fiamme* non hanno intaccato *Bengasi*.

Noi vivi. È arrivato a Venezia all'ultima ora, forse fuori tempo massimo. L'attesa del « colosso », che non era forse spasimosa, era però curiosa; Alessandrini s'è imbattuto in un romanzo, un romanzone popolare, a tinte brusche e fosche, sangue e dannazione: un po' l'equivalente dei cicli popolari di Michele Zevaco sulla Venezia d'un tempo. (Foscari, fornaretti, piombi, Faliero, congiure, torture). Romanzo di grande fortuna, di quinto grado al disotto, sulla scala dei valori letterari, di primissimo grado su quella dei valori commerciali. Alessandrini s'è dato un gran da fare per mantenersi al livello del romanzo di Ayn Rand. E il romanzo l'abbiamo rivisto tutto, dalla prima parola all'ultima. Se Kira è più viva e più vera di quanto non sia nel testo lo si deve ad Alida Valli che ha certo guidato una delle sue prove più serie, più impegnate: sensibile, pieghevole nella sua arida malinconia. Giachetti al suo solito, e Brazzi normale: un complesso a posto, come si dice. La fotografia, curata minuziosamente da Caracciolo, ha un suo tono particolare, un po' antiquato, senza troppi effetti (e questo è notevole) per la ricerca di un effetto totale: luce senza ritmo, e tuttavia modulata, trattenuta a una timidezza grigia, greve, fosca, che è una dote del film, un motivo di coesione sensibile, anche se un po' facilmente sensibile. Un'atmosfera esteriore è così stata creata con bravura pregevole. Il film di Alessandrini, poi, inaugura un nuovo sistema di rapporti tra soggetto, sceneggiatura e narrazione cinematografica. Abbiamo già notato: il film procede di pari passo con la narrazione (ne son venute, così, quattr'ore e più di proiezione: tanto che dovrà essere diviso in due: *Noi vivi* e *Addio Kira*) ne segue il filo senza deviazioni, senza varianti notevoli, senza sacrificare episodi che per qualche ragione avessero potuto giovare alla cupa chiarezza del racconto. Adesione totale e passiva. Gli sceneggiatori non han faticato gran che, non han voluto o potuto darsi da fare. Quali le conseguenze immediate di questo sistema? Non si può dire che esso abbia ingenerato confusione nella narrazione, la quale, anzi, è semplice, piana, coerente, si vorrebbe dire liquida. Nessuna fatica, specialmente per lo spettatore comune, ad assoggettarsi a questa continua e ben or-

ganica corrente di eventi, di episodi, di sequenze. La tensione non viene alterata, e questo anzi raggiunge una accentuazione di emotività, che finisce col ricoprire anche evidenti e insistenti errori di sintassi, precisamente povertà di idee nel montaggio; un uso piuttosto sciatto e arbitrario dei primi piani, e la dissolvenza incrociata applicata con monotona individuazione delle analogie più banali. Nè si può accusare Alessandrini di un intellettualismo o di letterarietà, tanto piatto e comune è il suo repertorio di trovate. Ma non è qui la questione. Il film ha evidenti intenzioni d'altro genere, non accampava pretese di sintassi cinematografica primaria, non intendeva giungere a un ritmo assoluto: solo voleva essere tutto quel che è, senza troppo stancare. E a questo è riuscito. Ma la domanda che si impone è di ordine morale, e cioè di un ordine fondamentale. È legittima questa forma, questa metrica? non è forse una libertà arbitraria, che intende sottrarsi a certe indeclinabili responsabilità, e proprio, quel che maggiormente conta, responsabilità cinematografiche? o dobbiamo credere che, approssimativamente risolti i problemi dell'attenzione spettacolare, cioè, soddisfatte alla meglio le esigenze normali della percezione, il film ha risolto tutti i suoi problemi di ordine metrico e formale? Noi non siamo qui a negare che un film possa, oggi, domani, o quando che sia, sovvertire le leggi e le consuetudini correnti. Ma la legge metrica dei 2000-3000 metri di pellicola rappresenta soltanto, dal punto di vista dell'estetica cinematografica, una consuetudine, una formalità priva di senso e di valore, e che pertanto si possa facilmente eludere, quando ciò faccia comodo o sembri utile? La questione ci sembra di importanza primaria, nè ci sentiamo di risolverla qui sul momento. Certo è che le esigenze formali hanno un loro preciso senso, oltre a un naturale buonsenso. Le leggi espressive hanno pure una misura pratica, una costrizione materiale e naturale, entro la quale bisogna che l'artista sappia ridursi e frenarsi. Questa è anzi una delle leggi fondamentali che regola e argina i processi della creazione artistica. Se in quella misura l'artista non riesce a ridursi, vuole spesso dire che la sua espressione, la sua frase, il suo stesso modo spirituale non è ancora risolto, non è ancora atto ai compiti dell'espressione artistica. Si potrà, insomma, volendo scrivere un sonetto — ci si perdoni il grossolano paragone letterario —, scrivere un sonetto di venticinque endecasillabi? Si dirà che, per lo meno, quello non è un sonetto, e che il poeta non sia riuscito a scrivere un sonetto. Ma non vorremmo cavare

delle conseguenze troppo facili da un paragone, che è solo provvisorio, per ora. La cosa è ancora da giudicare, e il tema si presenta di qualche interesse pratico. Però in tutto questo, e ritornando puntualmente al nostro argomento, è certa una cosa che, dal punto di vista cinematografico, *Noi vivi* poteva essere benissimo portato nei limiti dei 3000 metri, o poco più: con un po' di spirito di sacrificio. Qualche scena piuttosto secondaria o addirittura pleonastica (parliamo sempre, in tema di sintassi narrativa, non dal punto di vista della funzione spettacolare: come si sa, questi due elementi, quantunque così aderenti, spesso, anche per ragioni produttive, vanno ciascuno per proprio conto), qualche sequenza magari « bella » e di cui il regista poteva essere innamorato, non si potevano tagliare a tempo e luogo? E può darsi che questi tagli avessero portato a nuove esigenze narrative, a necessità di spostamenti, di accavallamenti, per raggiungere la necessaria chiarezza. Ma questo appunto è il compito di una sceneggiatura tecnica e viva, e di un regista dal polso sicuro. Esisteva la trama, che è, come ognuno può legittimamente sospettare, una ben altra cosa, che in sede di lavoro cinematografico è materia e non ha una importanza attiva: spesso, anzi, ha una influenza negativa. La narrativa cinematografica, non è una « trama »: è un ritmo, è un fatto sintattico.

Come si può vedere, approssimativamente nel film *Alfa Tau*. Questo film è il terzo del regista Francesco De Robertis. E fa qualche cosa di più che confermare, nel modo più esplicito e perfezionato, le qualità, spiritualmente cinematografiche, del giovane regista: questa volta addirittura stupisce per il vivo proposito di accostarsi alla vita italiana, quella vera, quella vivente, quella che, ogni giorno, rinnova la propria verità e la fa originale come appena nata, come sempre rinata in una luce diversa e mai prima vista, tuttavia comune e semplice. La vita italiana nelle sue forme e condizioni estreme: dalle più drammatiche e tese, quali quelle che si verificano in vari modi e tempi e circostanze nella vita tremenda di un sommergibile di fronte alla morte, fino alla vita giornaliera della patria, nei più umili strati sociali o negli ambienti borghesi. E una vita nuova, ricreata, in quanto scatta fuori viva e originale dall'urto, tra la sensibilità specialmente tesa del sommergibilista e la piattezza della psicologia comune, sempre un po' in ritardo sul fervore di chi vive a due passi, quasi a tu per tu con la morte possibile.

Non si tratta dell'invenzione di formula nuova o di un nuovo mezzo espressivo — che potrebbe anche essere meno interessante, o comunque di interesse relativo e secondario —, ma si tratta invece del tentativo di applicare una formula che, mentre è vecchia, anzi è addirittura un luogo comune, e mentre non è l'unica possibile, è tuttavia tra le migliori e le più difficoltose: e, per le nostre simpatie, non soltanto polemiche, è senz'altro, decisamente la buona.

Il film ha inizio nella sede del Comando di una base di sommergibili; e una scelta assolutamente sicura e netta, senza esitazioni o banalità, delle visioni a dettaglio, con particolari significativi, rapidissimi, e con un conseguente montaggio piuttosto spedito vengono a costituire una descrizione di questo ambiente e di questa vita che è veramente movimentata e irrequieta come l'argento vivo.

Il materiale che Francesco De Robertis ha trattato in questa prima parte è stato come s'è detto, scelto con cura minuziosa, perfino con visibile passionalità e appassionamento, frutti di anni e di anni di frequenza in un mondo che è veramente diventato il mondo del suo cuore. Può darsi, anzi è certo, che il dato sentimentale e passionale non giunga ancora caldo fino al pubblico. Ma, anche per chi è smaliziato in tutti i giochi e trucchi del cinematografo e della sua tecnica diabolicamente artificiosa, questo è un materiale più emotivo di quanto risulti ad espressione compiuta. Si penserà a una specie di pudore che inevitabilmente induca il regista a velare un po' la stretta sentimentalità del suo mondo. Invece, però, e aggiungiamo purtroppo, la realtà è un'altra. Mentre infatti, la sua tendenza lo portava a mettere in luce queste cose, il timore che tali descrizioni non potessero interessare il pubblico comune, compromettendo forse l'obbiettività della sua narrazione con una intenzione autobiografica, che il pubblico insomma potesse annoiarsi o comunque sfuggire al ritmo della narrazione, ha fatto spesso in modo che tutto rimanesse chiuso nell'ambito descrittivo, e di una descrizione non emotiva. Noi crediamo che se De Robertis avesse seguito con più coraggiosa fedeltà il suo temperamento di regista spontaneo, naturale, egli ci avrebbe dato finalmente quello che non ci ha dato appunto per paura di quel fantasma vendicativo che è il pubblico, ma che certamente — e noi glie lo auguriamo — ci darà; egli ci darà un cinema vero, egli riuscirà a far parlare, a far cantare le cose, per mezzo dei loro segni, dei loro simboli vivi, con la loro plastica e cinematografica evidenza. Perchè, infine, la tecnica di

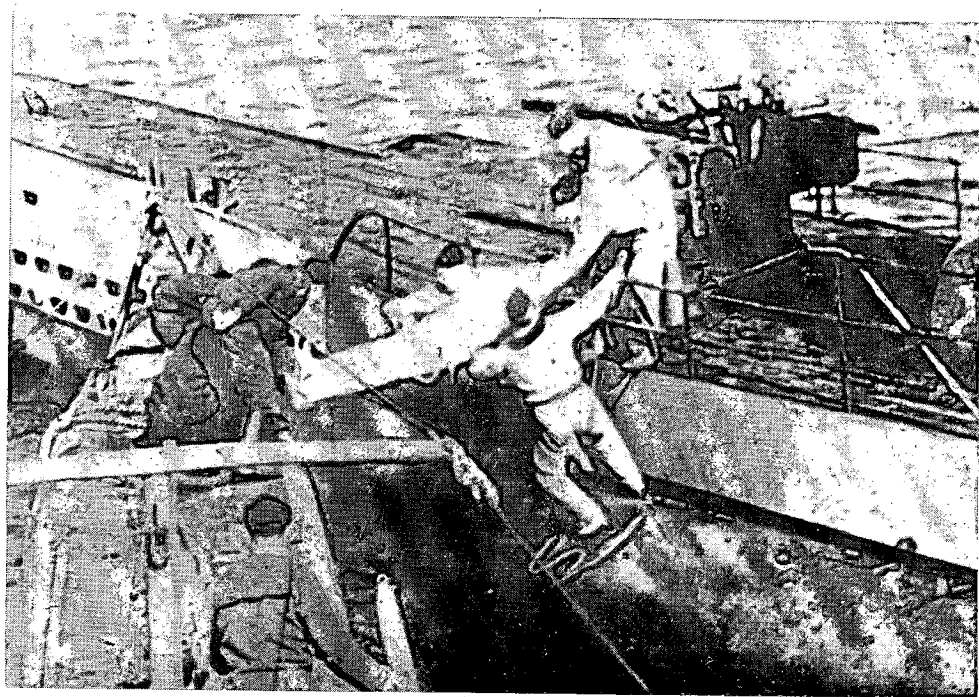
cui si avvale De Robertis, è la schietta tecnica, la tecnica del buon film, e non è importante se qua e là è anche esuberante, eccessiva (a volte troppi e troppo insistenti movimenti di macchina sopra un oggetto): vogliam dire la tecnica del *materiale plastico*. Non è necessario, ci sembra, dover tornare a spiegare ancora una volta il valore di questa locuzione, che ai lettori di *Bianco e Nero* è notissima anche nei suoi particolari.

Esemplifichiamo: uno dei marinai, addetto ai più umili servizi nei locali del comando, è insofferente di questa sua funzione: egli si sente così in stato di inferiorità morale rispetto ai colleghi che sono imbarcati; d'altra parte un preciso senso della propria dignità gli imporrebbe di fingere, di non lasciar trapelare nulla della sua aspirazione ad imbarcarsi. Ma inevitabilmente egli finisce per rivelare quella voglia che gli brucia l'anima, e incosciamente, esprime la sua segreta aspirazione calzando gli stivaloni, fuori ordinanza per lui, e che sono invece riservati ai marinai che si imbarcano. Ecco un tratto di schietta e fine psicologia, ed ecco che, ad esprimere cinematograficamente, uno stato di incoscio o subcosciente desiderio, un paio di stivaloni prende tutta quella pregnanza espressiva, quella allusività, quella significazione, per cui il materiale plastico risolve con tanta efficacia tutte le prolissità indicative o verbali. E dobbiamo purtroppo continuare: qui De Robertis, il quale, per sua e nostra fortuna, non è venuto al cinematografo dalla produzione commercialista, commette però l'errore di perdere la sua bella trovata in una sequenza in cui i marinai fanno un sacco di gaglioffèrie di genere americano, da scuola o da accademia americana. Il nostro marinaio, quello degli stivaloni, è un vero carattere: sarebbe diventato un vero personaggio. Ma siccome esiste un modulo dei ruoli cinematografici stabilito, più che da altri, dalla finanza e dai finanziari, un modulo più idiota di quello in vigore per il teatro, ecco il nostro marinaio, il quale avrebbe potuto consumare in un silenzio serio il suo dramma silenzioso e appena percetibile, no, diventare buffo, perchè è stabilito che nei drammi deve esserci il momento di sollievo, perchè è stabilito che la povera gente, l'umile, deve anche essere buffo. Così la trovata si sciupa, e l'aspirazione dell'umile marinaio diventa cosciente, se i compagni lo sfottono, e se lui continua ancora a calzare gli stivaloni anche dopo che i camerati l'hanno sfottuto.

Ma di bellissime e acute costruzioni di materiale plastico ve ne sono, in tutto il film, in misura notevole (si ricorda qui, come il più sedu-

Francesco De Robertis: *Alfa Tau*

Francesco De Robertis: *Alfa Tau*

TAVOLA II

LUIGI CHIARINI: *La bella addormentata*

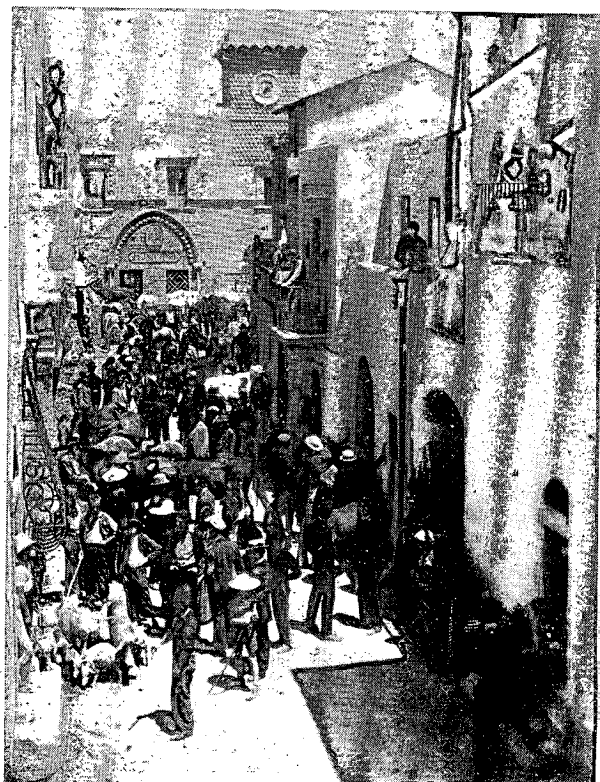
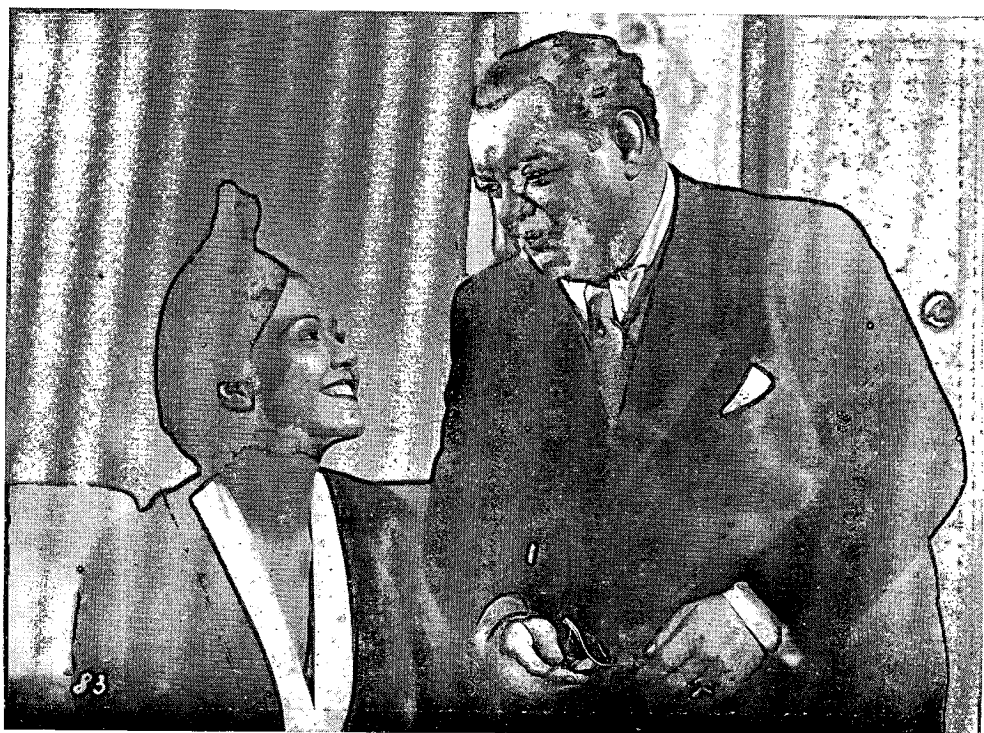
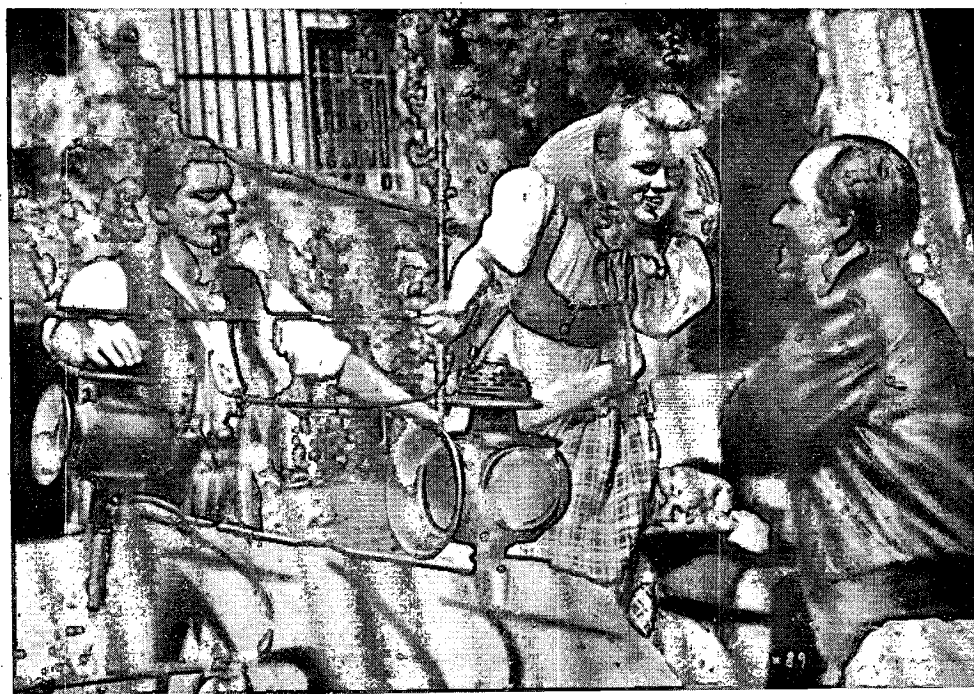
LUIGI CHIARINI: *La bella addormentata*

LUIGI GHIARINI:
La bella addormentata

PAUL VERHOEVEN: *La grande ombra*

TAVOLA IV

WILLY FORST: *Sangue viennese*

VEIT HARLAN: *La città d'oro*

cente, quel guanto di lana non finito, cui mancano ancora due dita che improvvisamente vediamo sulla mano dell'ufficiale in navigazione), e anche se talvolta portate oltre il loro limite di efficacia.

Abbiamo notato inoltre che in questo film, psicologicamente fine, misurato, dosato, qualche sequenza, è violentemente interpolata, ed è spesso, una sequenza di valore inferiore, o psicologicamente addirittura sbagliata (acceniamo, tanto per fare un esempio, all'incontro tra la donna di mondo e il bersagliere: che non è certo, un tocco felice, condotto in quel modo).

Il montaggio risulta spesse volte di altissima qualità, e di valore assoluto: tra i migliori pezzi ricordiamo quel siluro, che non sapevamo dove finisse, e che ci ha lasciato il fiato in sospeso: come nei pezzi classici di montaggio emotivo.

Un film chiaro, preciso, di stile definito, pur tra qualche manchevolezza e qualche errore che non devono essere — a nostro parere — troppo imputabili al regista. Il quale invece, d'altra parte, ha rivelato, proprio sul terreno scabroso della propaganda, intesa di solito ufficiosamente come esaltazione e falsità tonale, come retorica tematica, un bel coraggio, un coraggio veramente spirituale, un cuore italiano, un occhio italiano, di un italiano del nostro tempo, anzi, più precisamente, dell'anno in cui viviamo, con tutto quello che in questo anno è successo, di piacevole e di doloroso; egli ha visto anche una realtà che fa male, e che va bollata, e De Robertis, con acuto e prudente coraggio, ha saputo accostarsi a questa scottante materia, con animo pacato, pronto magari ad assumersi tutte le responsabilità di quello che diceva, sicuro che quello che diceva era la vita e la realtà vista con gli occhi e con il cuore.

Questo è, oltre che un vero film, cioè un film che assume tutte le responsabilità artistiche e morali della propria visione, è anche un film di vera propaganda.

Da quello che brevemente e un po' genericamente abbiamo dovuto dire sulla produzione italiana presentata alla Mostra veneziana, possiamo trarre una immagine approssimativamente fedele di quella che potrà essere la prossima annata da noi: ma forse non abbiamo avuto modo di capire bene, e dimostrare in tutte le lettere al pubblico europeo di Venezia, quali sono le strade nuove e le forze nuove che agiscono e guidano nel nostro cinema. Giorno per giorno si va acqui-

stando una capacità di lavoro, una evoluzione professionale, una maturità artistica, che daranno presto frutti anche vistosi, non solo nel campo europeo odierno, ma, come speriamo, nella storia del cinematografo europeo. Molti giovani, più preparati culturamente e tecnicamente, più a punto, più in forma, più intelligenti anche di quanto non fossero le improvvisate classi cinematografiche della scorsa generazione, han preparato e stan preparando quello che s'è visto alla Mostra veneziana, e più ancora quel che non s'è visto.

E dobbiamo lasciare questo argomento, che più d'ogni altro ci sta a cuore; per dare una notizia, questa volta molto sommaria e veloce, della produzione europea, che segnaleremo ordinatamente, paese per paese.

La più alta quantità di produzione è stata presentata dalla:

GERMANIA

Almeno sei film si sono imposti all'attenzione del pubblico e della critica, se non altro per una caratteristica essenziale che spicca subito, e basta a distinguere questa produzione come tedesca: la meticolosità, l'ordine, la disciplina, che sorreggono una impalcatura produttrice veramente imponente, anche se, apparentemente a giudicare da molti film, è insieme anche macchinosa e perfino impacciata nei suoi stessi intenti di perfezione grandiosa e magniloquente. Per quella parte che questa caratteristica rappresenta una dote benefica e utile allo sviluppo tanto dell'industria quanto anche dell'arte del cinema, la produzione tedesca è esemplare per tutta l'Europa: cura, precisione, studio, perfezione minuta, anche pedante. Queste, naturalmente, non sono ancora qualità cinematografiche: ma sono la base per ogni sviluppo e ogni fioritura possibile. Non si creda troppo alle improvvisazioni, ai lampi di ingegno, all'intelligenza inaspettata e nascosta in chissà quali meandri: per esempio, da noi queste possibilità non sono mai mancate, eppure da oltre venticinque anni l'Italia non ha saputo figurare con qualche probabilità di valore in campo cinematografico internazionale? La Germania può dunque essere presa ad esempio, studiata, imitata (si prenda la parola col solito grano di sale).

Abbiamo visto così le grosse creazioni tedesche, quelle che dovrebbero dare il tono della Germania. Ma non vorremmo impegnarci

a fondo nel giudizio dei film presentati, ognuno dei quali, tra tanti spiccati pregi, non riesce mai ad afferrare quel pregio alto e solitario, fondamentale, che trasforma il film in una importante creazione artistica, sottraendosi ai ganci dell'ordinaria amministrazione, anche se grandiosa e precisa.

Un regista, che non avevamo conosciuto in precedenza, ha diretto *Andreas Schluter* per l'interpretazione (che forse è la cosa più efficace del film, anche quando questa non lo sorregge più con sicurezza) di George.

È un film di perfetta decoratività, un po' monotono, ma con un sonoro perfettamente adeguato al ritmo del film, con soluzioni veramente notevoli per la funzionalità del sonoro. Il regista Hebert Maisch ha rivelato uno stile ben preparato, ma un po' fermo, un po' timido.

Ancora l'attore Heinrich George, e questa volta nella parte di attore, abbiamo visto in *La grande ombra*, per la regìa di Paul Verhoeven. Film di normale portata, senza evidenze particolari su un contenuto narrativo meno comune, ma approfondito con una psicologia piuttosto superficiale, e raccontato con pesantezza anche se con giusta misura.

Willy Forst, invece, ci porta ad una ennesima esaltazione del valzer viennese, con *Sangue viennese*, appunto, e non è affatto possibile che riesca stucchevole e trito. La sua cifra briosa, il suo spirito geometrico e spumeggiante, con un accenno di limpido ed euforico capogiro. Il gusto raffinatissimo della decorazione lucida, elegante, preziosa, ci ha dato un film fresco, tutto mosso: un film estremamente caro alle borghesie di ogni paese e alle tante nel senso più aperto della parola proprio in ragione di quella euforia spensierata che comporta la sua gioviale natura e che, se non basta a darci un film di valore indiscutibile, serve però alla completezza e alla perfezione di un genere che si potrebbe ritenere esaurito. Forst ha la mano abile, non pesa, non calca, lascia alle sue volute ritmiche, un po' di quella vaporosità che è propria delle trine di un'epoca tramontata, piena di polvere e più piena di fascino sentimentalistico. E la sua mano salva dunque dall'oblìo e dalla stucchevole consuetudine un mondo, trasformandolo da storico in ideale, da morto in stilizzato, gustosamente stilizzato.

È un Forst in un certo senso, ancora più intelligente e più impegnato del Forst di *Mazurka tragica*, e indubbiamente più cinematografico delle due recenti realizzazioni. E anche se noi non possiamo essere troppo teneri verso una materia come quella che il regista viennese ama

disperatamente, pure riconosciamo che film come questo raggiungono esattamente e con coscienza gli scopi che sono loro destinati.

Una storia d'amore di valore cinematografico piuttosto ambiguo è *Il grande amore,* diretto da Rolf Hansen: sarebbe difficile pretendere qualcosa di più da film che vantano intenzioni modestissime, quasi mediocri. Di rilevante abbiamo notato solo la calda convinzione con cui Zarah Leander tenta di dare vita a una donna convenzionale, a un personaggio concepito di maniera, su uno stampo romanzesco di lega deteriore. Il successo che il film ha ottenuto a Venezia è dovuto certamente a questa singolare interprete che possiede doti sufficientemente vistose per trattenere l'interesse di un pubblico; e del resto la narrazione, senza grandi possibilità di cinematografo, era però condotta con semplicità e disinvoltura.

Vivissimo successo, poi, ebbe il film *Il grande Re.* I pregi di questo film, che Veit Harlan ha diretto, sono stati rilevati, più o meno opportunamente, da tutta la critica italiana. E abbiamo il vago sospetto che si tratti semplicemente di pregi esterni, di grezzo contenuto oratorio e propagandistico. Il film, in realtà, è massiccio, un po' pesante talvolta, con una tendenza al rigido monumentale che, per essere troppo insistente, voluto, programmatico, finisce per produrre effetti psicologici contrari a quelli voluti. Qualche volta sembra un film storico-didascalico, di una lentezza che potrebbe esasperare, se Gebühr, condannato ad essere un Federico II perfetto somaticamente, non animasse con una sua vena sensibile, un personaggio alquanto freddo nella concezione narrativa, che ha mani e piedi legati in uno schema concettuale e dimostrativo di acciaio, e senza scampo. Accanto al Gebühr, e forse ancora più di lui, la Söderbaum, rivela un talento di attrice eccezionale. Noi pensiamo, quindi, che i pregi sostanziali del film siano da ricercare nella interpretazione, per la quale anche Gustav Fröhlich dà la migliore parte di sè stesso.

Infine, un film, tedesco, che probabilmente era il più atteso, anche perchè film a colori: *La città d'oro.* Regista il medesimo Veit Harlan che ha portato a termine il grande Re. Dovremmo affermare che Veit Harlan ha raggiunto, in questo film, valori narrativi più esatti e consistenti, e sopratutto più spediti, di quanto non abbia fatto in *Il Grande Re.* Ancora importantissima l'interpretazione di Cristiana Söderbaum che non esitiamo a definire come una forza tra le più ricche del cinema odierno, dopo questa nuova prova.

La cosa che più interessava in questi film, era però il colore. Ci sembra abbastanza giustificata e sensibile l'ansia con cui tutto il pubblico, specialmente profano, d'Europa, segue lo sviluppo della produzione a colori. Sarebbe da rinnovare la domanda già posta da alcuni anni: è il colore una risorsa del cinematografo? O addirittura risiede nel cinema a colori tutto l'avvenire del cinema? Per noi europei, al lume di una maturità intellettuale che il nuovo mondo americano non conosce, la domanda ha un vero e proprio valore, rappresenta un'ansia e un amore per i destini del cinematografo. La nostra scienza, la nostra tecnica nelle ricerche sul colore, è indubbiamente all'avanguardia, e possiede probabilmnte i segreti delle realizzazioni definitive, che costituiranno il futuro del colore. Quanti brevetti conta ormai l'Europa? E qualcuno (e specie uno italiano) è già ritenuto come ricco di possibilità non ancora conosciute dai sistemi attualmente sul mercato. Ma è l'industria europea che non si è ancora, si direbbe sbottonata, e forse nutre qualche diffidenza in proposito, o ad ogni modo ha manifestato qualche pigrizia. Mentre in America, a quanto ci è riferito, la produzione attuale a colori rappresenta già il 40% della produzione totale. L'Europa è tuttora in fase sperimentale, e la prima grande realizzazione con sistema europeo, l'*Agfacolor* è appunto questa presentata a Venezia dalla Germania. (Supponiamo che anche l'Italia doveva presentare a Venezia un tentativo minore, un cortometraggio a colore, e che per intervenute difficoltà tecniche non è stato possibile. E sarà per un altr'anno) Noi non siamo tecnici del colore, e pertanto non vogliamo portare un giudizio, appunto di carattere tecnico, sulle possibilità e sul valore del sistema *Agfacolor*. Ma il film tedesco non ci sembra abbia troppo da invidiare al più rinomato dei film a colori americano, in *Technicolor*. Le stesse imperfezioni di resa, le stesse dissonanze, le stesse falsità tonali, e insieme qualche maggiore piacevolezza in alcuni colori (giallo, per esempio: ma poi, forse però perchè sicuro della resa di questo colore, il regista sembra averne un po' abusato. Così pure il regista non ha voluto usare necessaria cautela, o addirittura l'indispensabile parsimonia, per esempio, nell'uso della dissolvenza incrociata). In generale si può dire che i risultati sono stati soddisfacentissimi, e che ogni garanzia è naturalmente bene fondata. L'Europa avrà la sua produzione a colori, e un'industria che la sosterrà con tutti i mezzi necessari. Lo sforzo produttivo compiuto dalla Germania ne fa fede.

SPAGNA

La Spagna si è presentata quest'anno con un buon numero di film: almeno cinque costituiscono un complesso produttivo notevole, se si pensa che la Spagna non ha avuto modo e tempo di assorbire tutta l'attività cinematografica che si svolge isolata e saltuaria, affidata a forze private e secondarie, in una organizzazione industriale vera e propria e che funzioni come una energica fondamentale. La Spagna, dunque, ha presentato i suoi tentativi, che sono: *Boda en el infierno*, regìa di Antonio Roman, soggetto di Rosa Auzia, che è un film molto approssimativo e svagato, senza un ritmo e senza un equilibrio narrativo, e di qualità tecniche assai dubbie. Un film di propaganda, un po' affine all'italo-romeno *Odessa in fiamme* per gli assunti dimostrativi, e anche per lo sfogo oratorio a cui si abbandona. Neppure Conchita Montenegro, nella parte che le assomigliava molto, Bianca, riesce a scuotere il torpore verboso e disordinato della vicenda. La fotografia è piuttosto buona (è di Enrique Guetner).

Aldea Maldita (il villaggio maledetto) dice molto di più sulle possibilità cinematografiche della Spagna moderna. Florian Rey con Benito Perojo, è il regista più noto della Spagna. Notiamo qui che un film dal titolo *Aldea Maldita*, dello stesso Florian Rey, fu prodotto già al tempo del muto, nel 1928, ed ebbe anche una versione francese (nel 1930 fu molto bene accolto a Parigi). Noi non abbiamo visto quel lontano film, ma supponiamo trattarsi di una riedizione sonora. Anche, proprio per motivi di contenuto, per motivi, diremmo, letterari, di clima, di atmosfera? Noi non conosciamo infatti altri fil mche, come questo, affronti così violentemente e senza alcuna prudenza una materia così pericolosa come sarebbe la materia folkoristica, e l'affronti in in una maniera totale, tentando di risolverla tutta in un alone di sovrassensi magici e metafisici (o addirittura lirici), secondo i moduli in vita, e vita ardente, di un Garcia Lorca o di un De Falla. Che il film riesca appieno nel suo intento, non ci è parso: la materia non è stata coltivata e adulata con la necessaria spregiudicatezza, con quel naturale ascetico ardore che animava invece le liriche di Garcia Lorca e il suo teatro, e il balletto di De Falla. Anche, e forse più ancora direttamente, Ramon del Valle Inclan fu un testo e una fonte letteraria per Florian Rey. Così il materiale ha tenuto con sè il fardello dei propri incagli pittoreschi e facilmente decorativi, sproporzionati alle possibilità, più

semplici di una vicenda piuttosto lineare: tanto che la vicenda finisce qui per apparire secondaria, un pretesto. Ma i risultati, in qualche modo, sono spesso apprezzabili, e Rey denota, pur senza uno stile definito o con uno stile ancora non risolto nei suoi elementi espressivi, qualche dote immaginativa e fantasiosa. Del resto, una sincerità di sguardo, un amore, anche se qua e là esuberante, per la calda terra, e per l'umile terra, della Castiglia, anima questo film, e ne informa certe segrete intenzioni. Il favoloso, il maliardo, il feérique sono un po' delle categorie astratte e anticipate: tuttavia riesce a *prendere*, quando la sua sincerità non ne è talmente sopraffatta, quando il pretesto pittoresco non è calcato fino all'esaurimento di tutte le sue facili risorse. È una strada importantissima del cinema europeo, e qualche forza segreta contiene. Vorremmo attendere Florian Rey a una prova più approfondita, e, in un certo senso, più cinematografica.

Non ci è piaciuto, invece, *Raza* (*Razza*), regìa di José Luis Saez de Heredia, un film che vale forse per le sue intenzioni patriottiche, ma che non riesce a persuadere, anche se si vale di una fotografia perfetta (fotografia di Enrique Guertner), di una grande organizzazione produttiva, e di qualche felicità di inquadratura. Il film manca di efficacia proprio in sede di narrazione cinematografica, che è teatralmente esuberante. Manca, sopratutto e almeno, un qualche sforzo per approfondire i caratteri e le psicologie.

Altro tentativo di qualche pretesa è *Goyescas*, film in costume, da Goya, diretto da Benito Perojo. Racconta nel modo più convenzionale e letterario che fosse concesso, anzi possibile, alcuni episodi della lotta fra tipismo madrileno ed esotismo d'importazione. E l'interpretazione di Imperio Argentina non dice gran che. Importante era il tentativo di riprodurre vita e ambienti sulla scorta dell'arte figurativa, con continui riferimenti delle pitture del Goya. Ma gli accostamenti ci son sembrati alquanto superficiali, e non lo spirito che anima la pittura viva di Goya, ma solo i costumi, le costruzioni dell'opera goyesca sono stati raffigurati. Un modesto esercizio stilistico, che non apprezziamo come cinematografo.

Resta da ricordare *Correo de Indias*, regìa di Edgar Neville, che è conosciuto anche in Italia. Film normalmente teatrale, senza grande impegno, senza risorse evidenti.

PORTOGALLO

Inaspettatamente, il Portogallo ci ha portato quest'anno un film che è da giudicare tra le migliori creazioni europee, e tra i cinque film di valore cinematografico assoluto di questa Mostra (*Alfa Tau, La bella addormentata*, l'ungherese *Uomini della montagna, Alla deriva*, danese) e quindi di tutta la produzione europea.

Già quello che abbiamo potuto vedere del regista Antonio Leitao do Barros (*Maria do Mar*; ma non era il solo film del regista portoghese, e gli altri non abbiamo potuto vederli) ci autorizzava a grandi speranze. E infatti questa *Ala Arriba* è un film sostanziale, pieno di vita umana, vera, autentica, amorosamente studiata, caldamente coltivata, efficacemente espressa: il mondo e la vita dei pescatori portoghesi sulle lontane spiagge atlantiche. E non si tratta soltanto, come qualcuno superficialmente avrà creduto, di una *Cavalleria Rusticana* tra pescatori di sardine. Ma la lotta sorda di una gente isolata nel tempo contro ogni infiltrazione del mondo moderno, il dramma di uomini e donne legate al fascino duro e inalterabile della loro vita e delle tradizioni spontanee, senso del sangue nuovo e antico, danno qui uno svolgimento di prim'ordine, anche tra qualche squilibrio e qualche monotona insistenza su dati di « bellezza ». Ma anche la stolta accusa di « documentarismo » di cui è stato fatto oggetto il film da parte di certa critica, è un'accusa provvisoria e inesatta: perchè forse il vigore narrativo della fosca vicenda è appunto innestato in questa sovrabbondante natura, di fronte alla quale anche la passione umana, il sangue che va e viene nel tumulto delle vene, è una piccola legge compresa nel giro di più prodighe e vaste leggi che la natura promulga con la sua energica presenza. Intanto, il salvataggio di Cibanta, il pescatore ricco, da parte di Joao, suo rivale, e del padre di Julha, quando quelli stanno per affogare, è una delle più efficaci sequenze che si possono narrare cinematograficamente. E le scene di masse, guidate con una sapienza astuta e quasi gelosa, le scene di vita dei pescatori, e la scena finale della tempesta (anche se un po' ad effetto) sono dei pezzi di cinema garantito.

UNGHERIA

Tralasciando di parlare di *Sziriusz* (di Akos Haura, su soggetto di Ferenc Herczeg) e di *Espiazione* (regìa di Zoltan Farkos, regìa assai oculata, ma di una lentezza esasperante, e anche poverissima), che non

hanno di notevole se non la loro normalità, e magari mediocrità, riferiamo invece su un film veramente importante: *Uomini della montagna.*

Una storia comune e ripetuta che ha trovato, non tanto nell'ambientazione e nel costume pittoreschi, come è sembrato a qualcuno, i suoi colori più solidi: ma proprio invece, come si deve, nella intuizione di una condotta filmistica che potremmo dire esemplare. E che si attua, anzitutto, nell'intuizione del film come unitario organismo, sicuramente previsto da una mente decisamente incline alla narrativa e, che più conta per noi, alla delicata e difficile coniugazione delle immagini. E sarà sembrato a qualcuno che il ritmo di questo film sia faticoso: ma solo a quelli cui il palato è guasto delle salse delle più drogate cucine cinematografiche internazionali. Per costoro la ricerca dell'essenziale, fuori dai fatti grossi e agitati che pur nel film si raccontano, sia dunque pure un difetto di sceneggiatura: noi non esitiamo ad affermare che in questa elusione dell'effetto plateale vediamo il segno più confortante della classe, primissima, di quest'opera coraggiosa. Il lettore del bravo Ezio D'Errico troverà forse asmatico il raccontare di qualche altro: e il dubbio merito di quella bravura lo estasierà: non vedendovi egli, non riuscendo, ad intendere quella bravura, qual'è, un limite assai stretto: l'applicazione di una ricetta. Un po' di gusto alla lettura o al film dà di questi giudici e di questi giudizi. Ma il sano amore per il film e un gusto più sicuro non se ne possono accontentare.

Niente affatto stentato o scombiccherato dunque questo *Uomini della montagna,* ma volto ad accentare, con una plasticità che morde, la sfera più profonda, i substrati causali ed i nessi più delicatamente e pudicamente celati allo sguardo. E più che il paesaggio montano, nella sua smagliante e maliosa attrattiva, rivela qui un paesaggio interiore con una prontezza che solo può nascere dalla simpatia umana che è la prima dote di un artista degno di questo nome. La scena, celebrata, del treno tutta risolta in visione è infatti un richiamo solennissimo all'ordine figurativo: una lezione di cui dobbiamo essere grati al regista geniale di questo bel film.

SVIZZERA

La Svizzera ha portato qui due film in qualche modo notevoli. Il primo è *Landamann Stauffacher,* realizzato come produzione di scopi nazionali per il 650° anniversario della fondazione della Confederazione Svizzera.

Esso rievoca un fatto storico, che è l'alleanza conclusa fra i cantoni di Uri, Schoyz e Untreuvalden, e l'opposizione del landamann dello Schoyz, Stauffacher, al tentativo di mediazione di un ambasciatore degli Absburgo, che minacciava l'indipendenza della nuova Confederazione. Film, dunque, storico, realizzato da Leopold Lindtberg. È di una povertà e di una miseria che mette a disagio qualsiasi spettatore, di qualsiasi ordine e di qualsiasi cultura. Sfoggia, in realtà, mezzi di natura secondaria, con cui il regista è costretto a colmare il vuoto essenziale lasciato da una lentezza compositiva così eccentuata, da farci pensare non a un montaggio elaborato, ma un nuboloso accostamento di pezzi di pellicola, mediante una giustapposizione che non ha nulla a che vedere con una qualsiasi sintassi costruttiva, o, almeno, emotiva. Ricordiamo, come analogo film peso e privo di movimento, *Il Grande Re*: ma là esisteva un piano narrativo ben preordinato, e la pesantezza era all'altezza della stessa materia da raccontare: c'era un'adesione tra la materia e il suo ritmo fermo. Insomma il film svizzero non va notato che per lo sforzo produttivo che rappresenta. Anche l'atmosfera è inverta e vaga, e il tono fondamentalmente artificiale della illuminazione non basta a risolvere in creazione una semplice caratteristica.

Maggiore spirito e meno pesantezza presenta invece il film *Gente che passa*, regia di Max Hampler. Riprende con un certo coraggio, i vieti temi dei poveri saltimbanchi, del circo, degli zingari. Un motivo piuttosto sfruttato dal cinematografo, da Chaplin a Murnau, da Dupont a Lang, da Sternberg fino, magari, a Mastrocinque. Lontanissimo dall'impostazione magico-letteraria e pseudo-metafisica che fu cara a certo pittura impressionista e d'avanguardia, non esclusa quella dei maggiori, da Seurat a Picasso, ai *fauves*, questo film si attiene a un tono approssimativamente realistico, e il fondo naturale dei campi e delle strade sul quale si svolge il drammatico evento non difetta qua e là di alcune sincere osservazioni ed evocazioni. Ma il film rimane difettoso proprio come tale, e cade spesso in un facile e inabile teatro, che tuttavia non manca di una sua malinconia, di un tono grigio di tragedia incombente sull'errare indefinito degli zingari. L'interpretazione degli attori è mediocre, forzata: Marion Cherbuliez, che è la protagonista, non rivela doti primarie.

DANIMARCA

La Danimarca si è presentata con tutte le carte in regola. E anche questa è, come per il Portogallo, una piacevole sorpresa, una soddisfazione. Ogni considerazione moralistica che si possa fare sul film *Alla deriva* (regìa di Ipsen e di Lauritzen; interpreti Paul Reumert, Ilona Wiesselmann, Ebe Rode, Ib Scoenberg, Iohan Mejer) non può che avere un valore relativo. Vittima di una corrente letteraria culturale instanzata dalla psicopatologia freudiana, il film sembrerebbe avere uno svolgimento a tesi. Ma la regìa è persuasiva, incisiva, d'una precisione autentica, e perciò anche l'assunto moralistico trova una sua giustificazione narrativa propria e piena. Le riserve che la critica ha mosso sul contenuto figurativo di questa produzione (i bassifondi cittadini, i retroscena della malavita, gli ambienti dell'infima miseria proletaria) sono, in parte almeno, esatte. Ma non si può tacere che, su un contenuto che è un po' analogo in tutte le *stracittà* del mondo, per un fenomeno umano che livella tutte le situazioni e tutte le psicologie a un denominatore comune, non era difficile notare le analogie tra il bassifondo gangsteriano dell'America e i bassifondi parigini dei Duvivier e dei Carnè con quelli ritratti da Ipsen e Lauritzen. Eppure questi, non sono caduti nel plagio, anzi hanno ottenuto un'atmosfera che, almeno come caratteristica qualificativa, non va confusa con i celebri modelli citati. Nè il romanticismo morboso e crudele dei francesi, nè l'avventuroso ingenuo e un po' estetizzante degli americani, è il tono di queste atmosfere. Le quali, del resto qui veramente non sono fini a se stesse, ma sono un mezzo narrativo ben dominato e vinto dalla materia narrativa, nè il risalto discreto che hanno sono tali da trasformarla in veri e propri personaggi dominanti, come accade più sovente. Paolo Reumert, così, divien persino qualcosa di più di Jean Gabin, anche se, espressivamente, non possiede le stesse doti dell'attore francese. La Wieselmann è una creatura assai rara e originale, ben condotta e di una bella intelligenza espressiva, in una interpretazione complicata e difficile (quel suo vivere, sperduto, in un mondo mentale completamente ignoto alla sua natura di piccola borghese, è reso senza esitazioni, con un'aria trasognata e disinvolta a un tempo medesimo).

S'intende che il nostro giudizio intende appena sfiorare l'argomento di questo film dove una più accurata indagine metterebbe in luce alcune (ma anche poche) deficienze tecniche. Ma la coerenza precisa, cinematografica nel senso più tecnico ed espressivo della parola, è in generale raggiunta. Degna di rilievo, perchè veramente esemplare nel suo genere, è l'illuminazione, tutta resa intima, soggettiva, e che riferisce lo stato d'animo delle persone che si muovono, con abilità sensibile minuziosa.

SVEZIA

Una sorpresa non soddisfacente è quella che ci reca Gustavo Molander, il quale dopo i mediocri film commerciali per lo sfruttamento e il lancio di Ingrid Bergmann, insiste ancora, e con più abbondanza sulla china del teatro borghese cinematografato e illustrato, con questa *Scala di Giacobbe*: dove qualche pregio stilistico inconfondibile annega in una marea di genericità senza rimedio. Neppure l'abile narratore Molander ha evitato i mezzucci tecnici con cui anche un modesto regista può risolvere situazioni di ordine narrativo in immagini sufficientemente chiare. Pare che il genere *comico* abbia fatto perdere a Molander ogni tentazione (almeno) a una indagine psicologica meno generica.

Di qualità superiore, almeno dal punto di vista spettacolare, è *Una donna a bordo*, regìa di Gunnar Skoglund (attori l'ottimo Edvin Adolphson, Karin Ekelund, Erik Faustmann). Film che, tra l'altro, ha un inizio con alcune sequenze di valore cinematografico intenso; e che però, in seguito, spesso si diluisce, si annacqua. In complesso, però, l'avventuroso, che piega un po' troppo spesso verso il *giallo* è trattato con un mestiere assai abile. Il dono della semplicità, di cui dà prova Skoglund, non è certo un dono trascurabile, anche se non sempre è la estrema semplicità del cinematografo. La persona della protagonista non appare tracciata con mano sicura, e mentre poteva diventare una figura nuova, tutta « creata », ha spesso dei toni alla O' Neil che denunciano una stanchezza psicologica la quale, con pazienza e attenzione, sarebbe stata incanalata su una via più rigorosa e veritiera: più artistica, più umana quindi.

FINLANDIA

Non in tutto riuscito è il film finlandese *Oltre la frontiera*, che è un film di propaganda sulla guerra finno-russa. Sul quale ci sarebbe da dire che la fotografia è più che possibile, mentre gli attori peccano di esperienza cinematografica. Vilho Imari, che è il regista, ha cercato di dare a questo grave problema, problema della patria oscillante al di sopra della vera patria, quella del sangue, dei padri, della lingua, del cuore, un tono emotivo, qualche volta efficace.

ANTONIO PIETRANGELI

Il documentario: ieri, oggi e domani

Quanti anni sono passati, dalla prima Mostra del Documentario, tenutasi a Como? Da quella breve rassegna cui guardavano tutti coloro che credevano fermamente nella riuscita, e non solo artistica, del cortometraggio?

Poco tempo è trascorso, se vogliamo; e da allora il documentario ha fatto la sua strada. Tenendosi in vita, alla meglio, in un primo tempo; concretizzandosi, dopo, decisamente.

All'epoca della Mostra di Como, la Germania, che figurava, tra l'altro, con *Mari del Nord*, stupiva per l'eccellenza dell'espressione raggiunta nei suoi documentari. L'Italia, da parte sua presentava *Nevi sulle Dolomiti* e *Primavera Siciliana*. Ma sembrava a tutti che il livello che separava la nostra produzione da quella tedesca fosse enorme. E tanto si lodava, ricordo, *Nanga Parbat*, film della spedizione germanica sull'Imalaia, trasportato in 25 mm. dal formato 16 in cui era stato ripreso.

Anche in quell'epoca, comunque, chi si interessava dell'avvenire del documentario italiano, era piuttosto ottimista.

Potevano non esserlo quelli che del Cinematografo avevan un falso concetto, quelli che ignoravano, magari, che fin dal 1932 c'era stato un vero risveglio in questo campo della nostra produzione, i cui risultati positivi possono così riassumersi: *Assisi* di Blasetti, *Cantieri dell'Adriatico* di Barbaro, *Littoria* e *Mussolinia* di Matarazzo.

Fin da allora, invece, gli amatori del documentario — che per lo più riconoscevano in questo un mezzo per ricondurre il Cinema su di un sentiero di nuovo, puro linguaggio — dimostravano come in Italia il problema non era stato ancora impostato, e quindi lontano da risolversi.

Si confrontavano, sovente, i nostri programmi con quelli dell'estero, per mettere bene in evidenza che mentre nei nostri cinematografi non si proiettavano quasi mai documentari, fuori Italia, al contrario, questi erano considerati alla stregua delle pellicole a soggetto, ad incominciare, per esempio, dagli stessi manifesti ove figuravano sempre il nome del regista e la casa di produzione.

E tutto ciò voleva dire che negli altri paesi il documentario era stato imposto agli spettatori, e che costituiva già parte vitale degli spettacoli cinematografici. E imposto, fino ad un certo punto, se un giornalista francese poteva incominciare un suo articolo raccontando che, entrato in un cinematografo, mentre uno scroscio di applausi salutava la fine dello spettacolo, veniva informato dalla maschera non trattarsi del film a soggetto, come lui riteneva, bensì del documentario.

Gli amici del corto metraggio, intanto, aumentavano. E sempre più continua si faceva la richiesta che ad esso venisse abituato ed indirizzato il nostro pubblico.

Si faceva osservare, giustamente, che i documentari figuravano solo alla Mostra Cinematografica di Venezia, e che poi scomparivano, mentre avrebbero potuto benissimo passare ai cinematografi, unitamente ai film a soggetto.

Ad aumentare la simpatia per il documentario stava il fatto che la nostra produzione andava sempre più perfezionandosi, e che lavori veramente notevoli, proiettati qua e là, si imponevano ovunque, facendo aumentare la corrente di quelli che si battevano per il documentario.

Tra questi lavori, ricorderò: *Castel S. Angelo* di Paolella, *Fantasia sottomarina* di Rossellini, *Criniere al vento* di Ferroni, *Il pianto delle zitelle* di Pozzi - Bellini, e tra gli ultimi, in ordine di tempo, *Sulle orme di Giacomo Leopardi* di Pasinetti.

Arrivati a questo punto non sembrò esserci più dubbi: il documentario italiano aveva raggiunto uno stile, un valore artistico.

Riconoscimento ufficiale, quindi, per chi aveva lavorato, o scritto, od anche solamente sperato, per parecchi anni, fu il Decreto-legge 16 novembre 1941 che obbliga la proiezione dei documentari, regolandola in questo senso: uno, per ogni film a soggetto.

L'uguaglianza con l'estero era pienamente raggiunta.

Necessario, soltanto, portando al pubblico il documentario, era riuscire ad accattivarsene la simpatia, perchè anche gli spettatori

italiani, riconosciuto il grande valore artistico e culturale del documentario, lo seguissero e lo apprezzassero, al punto, magari, di saper applaudire, come quel pubblico intelligente di cui ho fatto menzione.

E a questo riguardo voglio dire che ciò sta già profilandosi, che l'evoluzione del pubblico, cioè, è cosa oramai raggiunta. Convinzione, questa, formatamisi alla Decima Mostra del Cinema, ove innumeri documentari sono stati presentati ad un pubblico attentissimo, e non sempre d'eccezione, come si dice. Un pubblico capace, in una sera, di bocciare in pieno un regista, una casa produttrice, un potente sforzo industriale, e di dare, subito dopo, il giusto riconoscimento ai quattrocento metri del « fuori spettacolo ».

Durante la mia permanenza veneziana, in occasione della Decima Mostra, ho assistito ad una cinquantina di documentari.

Li ho visti, innanzi tutto, in visione privata per la stampa, insieme a colleghi, parecchi dei quali, purtroppo, non dedicano al documentario nemmeno poche righe dei loro articoli.

Li ho poi rivisti durante le normali proiezioni, confuso tra il pubblico, alle diverse specie del pubblico: quello che frequenta la Mostra per snobismo, quello che fruisce di un'entrata di favore, quello che paga il suo biglietto perchè ama il Cinema e desidera seguirne, da vicino, l'evoluzione. Ho desiderato farmi un'esatta idea di cosa pensi, di come ragioni lo spettatore; e per quanto riguarda il documentario, eccetto pochi casi, il pubblico non ne perde uno.

Oggi, finalmente, il documentario ha il suo pubblico, che è la parte migliore, perchè più intelligente, di tutti coloro che frequentano il cinematografo.

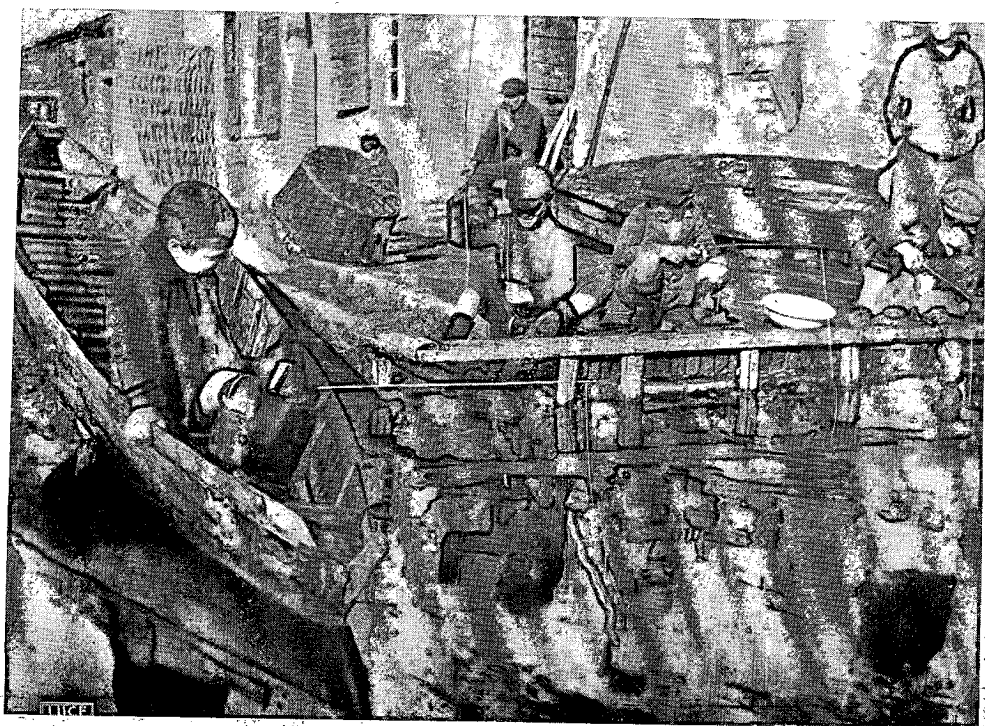
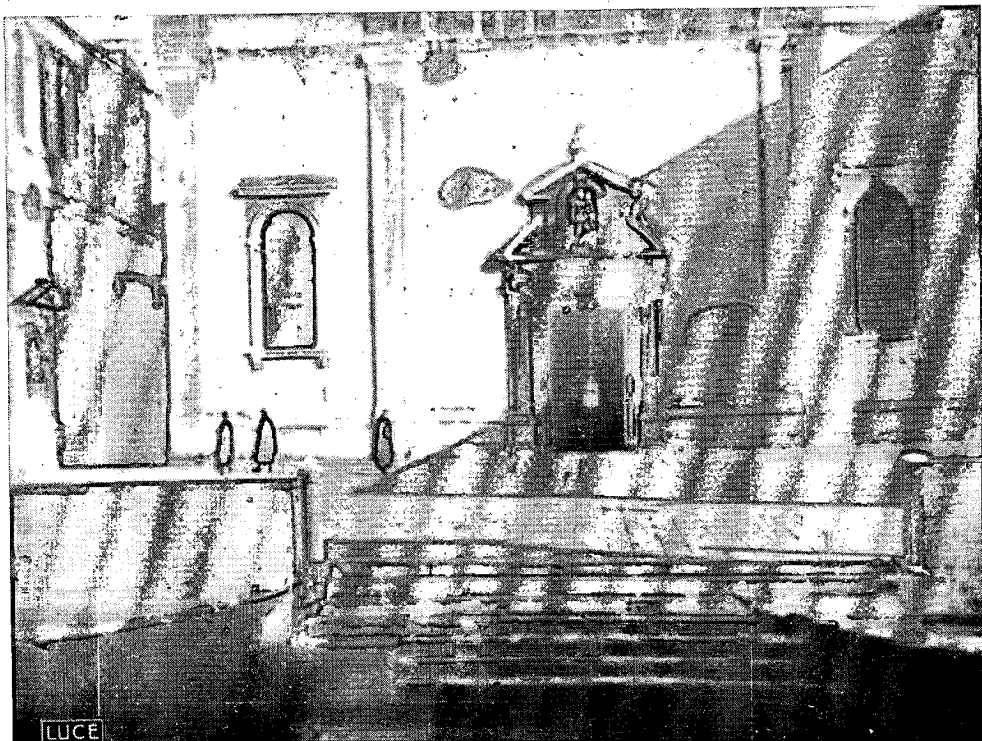
Se confronto il livello artistico della produzione documentaristica italiana, con quello degli altri paesi presenti alla Decima Mostra del Cinema, constato subito che la superiorità dei documentari italiani è indiscutibile. Ma se vado analizzando la produzione italiana nei singoli film documentari presentati, mi accorgo come essa non abbia ancora raggiunto una fisionomia ed un carattere. Si impone lo stile e il valore di questo o quel regista, come sono evidenti, d'altra parte, le lacune e gli errori di altri; mentre viene a mancare quell'omogeneità che dovrebbe caratterizzare la nostra produzione.

Con ciò non si reclama una standardizzazione del documentario, dove tutti desiderano seguire, al contrario, la genialità, l'estro, le possibilità dei vari registi, ma si richiamano i dirigenti responsabili al fatto

ROLF HANSEN: *Il grande amore*

ISTVAN SZÖTS:
Uomini della montagna

Istvan Szöts: *Uomini della montagna*

BODIL IPSEN e LAU LAURITZEN jr.: *Sperduta*

FERNANDO CERCHIO: *Comacchio* (Documentario)

FRANCESCO PASINETTI: *Venezia minore* (Documentario)

W. REGE e U. v. LÖWENSTEIN: *Der Seeadler* (Documentario)

che il documentario italiano deve essere instradato alla ricerca di quanto può tornare più utile al nostro pubblico. E questo perchè il documentario vuol essere, sì, uno svago per lo spettatore, ma soprattutto fattore educativo del nostro popolo, mentre si vuole che presto esso sia in grado di portarsi all'estero per far conoscere l'Italia e gli Italiani.

Credo poi di dover avvertire, che di fronte al completo e benevolo riconoscimento da parte della Direzione della Cinematografia, nonchè alla comprensione ed adesione del pubblico, il documentario italiano, eccetto pochi casi, non sembrerebbe aver meritato tanto onore. Per questo si tenga quindi presente che se il pubblico non ha tardato a penetrare lo spirito del documentario e ad affezionarcisi, ciò non di meno nessuno ha il diritto di lavorare con faciloneria, per propinare lavori vieti, laddove si vuole, invece, che il documentario sia sempre in grado di opporre il suo valore artistico a quello commerciale di tanti film a soggetto.

E più vedremo pellicole che presenteranno la vita italiana svisata e falsata tanto maggiormente dovrà il documentario dare un sincero e fedele aspetto di essa. Qualora si punti l'obbiettivo sulla vera vita italiana, penso che la cosa migliore sia di rifarsi a Robert Flaherty, il quale scriveva: « Oggetto del documentario, come io l'intendo, è di rappresentare la vita nella forma in cui si vive ». Dopo di che, spiegava: « Per ubbidire ai concetti su esposti, in *Nanuk*, nell'*Uomo di Aran*, e in *Elephant Boy*, io e i miei collaboratori abbiamo cercato di cogliere il cuore della realtà che volevamo rappresentare, e per questo siamo andati, con le nostre macchine, nei tuguri nativi degli individui che avevamo prescelti — Esquimesi, isolani di Aran, Indiani — ed abbiamo fatto di loro, dei loro ambienti, e degli animali che li circondavano, le « stelle » delle pellicole realizzate ».

Scoprire, quindi, la vita italiana, come essa è veramente, per interpretarla mediante i mezzi peculiari del Cinematografo. Il che mi ricorda quella proposta di Leo Longanesi, che reclamava documentari che riprendessero, nelle vie, nei giardini, nei caffè, ovunque, la « vita degli anonimi ».

Alcuni dei registi, le cui opere sono state presentate alla Decima Mostra, sembrano essersi reso conto di ciò. Altri, invece, hanno trattato, senza interessare, nè interessarsi — e per questo superficialmente — il

mondo che si proponevano di scoprire. O lo hanno fatto senza un preciso senso critico, che avrebbe potuto raccomandare le loro opere.

Ricordino, costoro, quell'avvertimento prezioso di Umberto Barbaro, il quale, proprio sul tema dei documentari, scriveva: « Non si tratta di insegnare proponendo allo spettatore delle cognizioni più o meno nuove per lui, ma di insegnare con quel potentissimo strumento formativo che è l'Arte ».

Dei documentari stranieri proiettati a questa Decima Mostra, mi pare che pochi siano quelli che meritano una segnalazione.

Dei tedeschi, *Erde auf Gewaltmarschen* (Trasformazioni terrestri) di Victor Borel, prodotto dalla Doerig-Film. Questo documentario mostra il ritorno della terra, alla terra, dopo lo sfruttamento avvenuto nelle fabbriche. La narrazione procede sicura, precisa come le enormi macchine che si vedono in movimento. Ha una buona fotografia, ed un attento montaggio. Quelle inquadrature dove si vede la terra uscire dalle macchine, e dall'alto, cadere sul campo, sono davvero emotive. Sarebbe stato bello, nel finale, quando il grano matura, vicino alle grandi fabbriche, poter capire la gioia degli uomini per quel miracolo della natura che li ripaga delle loro fatiche.

Ma l'elemento umano manca, in genere, in tutti i documentari tedeschi. Vedi, ad esempio, anche *Holzzicher* (Boscaioli) di Ulrich Kayser della Wien-Film, in cui viene mostrato il lavoro degli uomini della montagna che trasportano giù, a valle, durante l'inverno, i grossi alberi segati, senza che risaltino minimamente i disagi, gli sforzi, le privazioni di questa gente.

Per il sonoro, registrato tutto in presa diretta nelle foreste, è notevole *Der Seeadler* (l'aquila marittima), dovuto alla regìa di Walter Hege e Urs von Loewenstein, della Bavaria.

Non trovo riusciti, invece, quei tentativi di documentario a colori, in cui non si raggiunge altro che un effetto cartolinesco al bromo, eccetto, in *Bunter Reigen* (Melodie varie) dell'Ufa, la scena del valzer danzato dalle ballerine coperte di veli bianchi in un salone tutto d'oro.

Della produzione italiana non dispiace *Musica nel tempo* (Incom), regista Cancellieri, operatore Giordani, che è una libera, fantasiosa ricerca degli effetti naturali che possono aver influenzato i musicisti, nei secoli. Cosicchè la cascata avrebbe generato — o ricorderebbe, subito — la scorrevole melodia delle sinfonie rossiniane; mentre un angolo morto, con una panchina, un libro ed un fiore appassito porte-

rebbero ai romantici, e quindi a Chopin. Apprezzabile, mi pare, il passaggio, attraverso lo specchio, del periodo mozartiano a quello beethoveniano; come pure l'uso del negativo di *Criniere al vento* per la cavalcata delle valchirie. Espediente già da altri adottato, ma ciò non di meno di sicuro effetto.

Mentre, *Via Margutta* (Incom) di Saitto, difetta, per me, per quel trasporto cui si è abbandonato il regista nella descrizione della famosa strada, che avrebbe dovuto vedere, come dicevo più sopra, con un agguerrito spirito critico.

Comacchio (Luce) di Fernando Cerchio, operatore Damicelli, è un'attenta indagine dell'ambiente dei pescatori delle valli. Li segue, il Cerchio, sia nel lavoro, come nei brevi riposi, mettendo in evidenza l'alacrità che caratterizza la vita del centro peschereccio. Ottima la fotografia, e perfetto il senso cinematografico che dà vita al documentario. *Comacchio* è senza dubbio uno dei migliori documentari prodotti in questi anni.

Il regista ha rivelato l'ambiente mediante una narrazione severa, obbiettiva, senza lasciarsi mai trasportare; e quindi il film beneficia di un carattere veramente drammatico.

Questa specie di documentario mi è particolarmente cara, imperocchè essa cerca, dal vero, di scoprire e di segnalare particolari condizioni di vita.

Lo stesso tono si riscontra in *Cinque terre* di Giovanni Paolucci, che narra la vita di alcune popolazioni liguri, che devono difendere dal mare e dagli elementi la poca terra dei loro paesi.

Paolucci, validamente assistito dall'impeccabile fotografia di Portalupi, ha messo efficacemente in rilievo la durezza del destino di questa gente, mostrando come attaccati a quella terra, sempre in lotta col mare, quei liguri nascano e muoiano. Paolucci ha voluto tenersi su un tono lirico, dato lo stesso contenuto del film. Si tratta di un documentario assai intelligente e personale nella ispirazione lirica. Suggestivo il coro delle donne, incomprensibile il perchè dei motivi di Strawinsky.

Sempre dell'Istituto Nazionale Luce, sono stati proiettati due documentari di Francesco Pasinetti: *La Gondola* e *Venezia Minore.*

Nel primo, il regista, che è veneziano, ha inteso fare la storia della celebre imbarcazione, risalendo alle pitture veneziane, per mostrare quindi gli squeri, ove si costruiscono e si riparano le gondole; nonchè i

classici traghetti pubblici. Seguono poi alcune visioni della Regata Storica Reale, mentre il finale mostra una gondola che passa per il Canal Grande deserto, e va a finire in Laguna, ove dissolve.

Pure notevoli sono le sequenze dei traghetti, col sonoro registrato in presa diretta, che dà l'esatta idea della vivacità delle scene di vita veneziana.

Venezia Minore è, invece, un documentario più impegnativo, più unitario, più sostanzioso. È un lungo itinerario per la città, seguendo la vita dei veneziani che passano per i campi, per le fondamenta, per i rii, oppure che stanno alla finestra, o che fanno le loro compere.

Pasinetti usa un linguaggio che è sobrio, corretto. Non si abbandona mai a facili movimenti di macchina, e studia e raccorda sempre ogni passaggio, ossequiente alle leggi fondamentali del Cinema.

Il documentario non ha commento parlato, ma solo di musiche vivaldiane; il finale è un rapido passaggio di sculture del seicento, mentre sulle logge del palazzo Pisani la Scuola di Canto Corale del Conservatorio B. Marcello eseguisce « Agnus Dei » di Sante Zanon.

La buona fotografia dei due documentari è dovuta ad Antonio Schiavinotto.

Molto apprezzati, anche per la loro vivacità, sono stati i documentari *Pronto chi parla?* e *La storia di ogni giorno* (Luce) realizzati da Mario Damicelli; il primo sulla Società Telefonica Milanese, il secondo su quella tramviaria. Di questo è da segnalarsi l'ottima sequenza dell'officina in cui il Damicelli raggiunge, mediante pregevoli inquadrature ed un preciso montaggio, degli straordinari effetti.

Tra i documentari presentati dalla Cineteca Scolastica merita menzione *Ostia scalo marittimo di Roma,* dovuto alla perfetta regia di Ubaldo Magnaghi.

Arrivato al momento in cui è doverosa una conclusione, credo che la migliore sia quella di ricordare a quanti si interessano di documentari, che un nuovo anno di lavoro li attende.

La funzione precisa del documentario sia, d'ora in poi, per quanto possibile, quella di presentare la vera vita del popolo italiano, in modo tale da suggerire ai produttori dei film a soggetto, che è a questa che debbono ispirarsi per le loro produzioni.

Se il documentario saprà indicare questa via, allora, forse, sarà possibile che si attui quanto Luigi Chiarini ancora sette anni fa doman-

dava: « Valorizzare le risorse naturali e spirituali del nostro paese, in modo che protagonisti dei nostri film siano l'Italia e gli italiani ».

Per quanto riguarda, poi, la struttura del documentario, il raggiungimento di un valore artistico sarà cosa certa, qualora coloro i quali danno attività a questo settore del Cinema Italiano pensino, che la grande vittoria morale il documentario l'ha riportata quest'anno, alla Decima Mostra del Cinema, ove pochi documentari, unitamente a rare pellicole, hanno formato e costituito il nucleo centrale della Manifestazione.

Quanto di meglio l'intera produzione cinematografica europea ha presentato a Venezia.

GLAUCO PELLEGRINI.

Saggi di sceneggiature

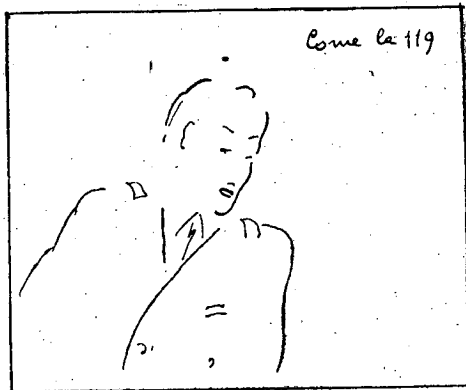
Alfa Tau

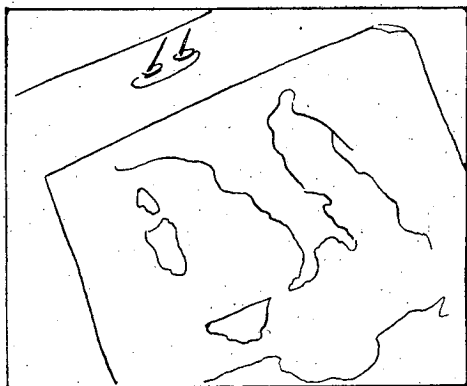
di FRANCESCO DE ROBERTIS

Diamo qui un saggio di sceneggiature, una o due sequenze a senso compiuto, di film presentati alla X Mostra cinematografica di Venezia. Per il brano di Alfa Tau, *il lettore non mancherà d'interessarsi al metodo dei realizzatori, che hanno preparato il film, inquadratura per inquadratura, secondo l'esemplare che riproduciamo.*

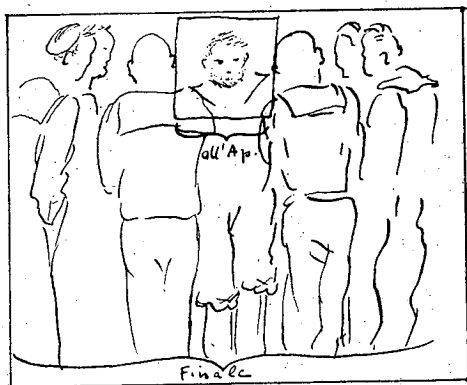
Per il rimanente della sequenza, ovviamente, pubblichiamo solo il testo ed i disegni.

120 - (*M.P.P.*) del Comandante del Gruppo:

Com.te del Gruppo:
— *No... Niente!... Continua!*

121 - (*Dettaglio*) del tavolo visto dall'alto: la carta nautica sotto il vetro del tavolo del Comandante del Gruppo:

Santi (f. c.):
— *Dopo il passaggio dell'«* X 9 *», per altri otto giorni... niente!! Al tramonto del 24° giorno ho avuto l'incontro col caccia inglese.*

122 - (*P.P.*) (1). Un marinaio del « Nereo ». Ha le spalle contro la parete del corridoio. Sta narrando l'avventura del « Nereo ». *Carr.* indietro fino a inquadrare il gruppo delle 5 ordinanze che fa cerchio intorno al marinaio e ascolta attentamente.

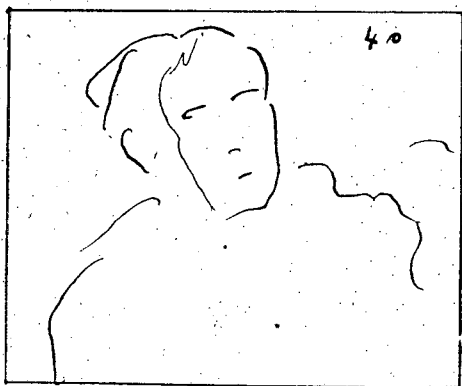
Marinaio del « Nereo »:
— *Alla terza salva gli abbiamo « sgnaccato » tutti e due i colpi a bordo. Il caccia ha sbandato forte ma non « mollava ». Sparava come un dannato con tutti i pezzi e le mitragliere.*

---

(1) A questo punto in sede di ripresa sono stati girati due dettagli: del ripostiere sulla porta che pulisce i piatti e del cuoco che mescola qualche cosa in una pentola ed ascolta.

123 - (*M.P.P.*) del Comandante del Gruppo che ascolta Santi.

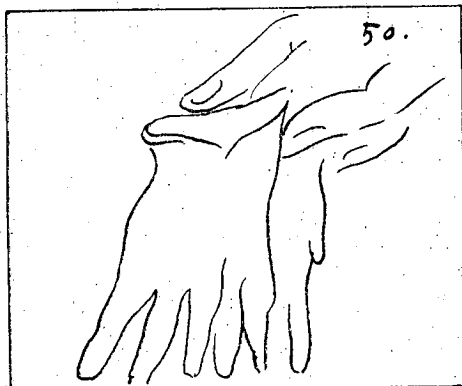
Santi (f. c.):
— *Io avevo già quattro feriti in coperta... quando... il Guardiamarina Alessi... m'è caduto ai piedi. Non c'era più niente da fare.*

124 - (*M.P.P.*) di Santi.

Santi:
— *Quando mi sono girato... il « caccia » stava andando a picco (deciso), in mezzo a una nuvola di fumo. È stato allora che — da dietro al fumo — m'è sbucato un altro « C.T. ».*

125 - (*M.P.P.*) del Comandante del Gruppo visto di spalle (viso di profilo).

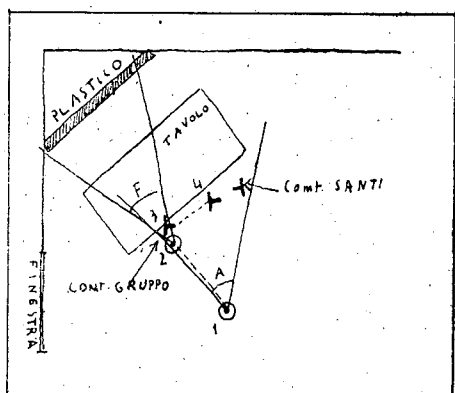
Santi (f. c.):
— *Veniva avanti a tutta forza, dritto a spaccarmi... Ho ordinato la rapida immersione.*

126 - (*Dettaglio*) delle mani di Santi che — maneggiando nervosamente i guanti — esprimono lo stato d'animo del narratore.

SANTI (f. c.):
— *Per i feriti... ce l'abbiamo fatta a portarli giù. Ma... per il corpo di Alessi... non c'era più il tempo.*

127 - (*M.P.P.*) di Santi. Scuote il capo, poi aggiunge:

SANTI:
— *... Non c'era più il tempo...*

128 - (*M.P.P.*) del Comandante del Gruppo. *Carr.* indietro unisce la 119.

SANTI (f. c.):
— *.... E l'ho dovuto abbandonare in coperta!*

129 - (*M.C.L.*) della scena *A*. Santi rimane un attimo col capo chino. Poi — come se fosse un movimento sentito all'unisono dai due ufficiali — tutti e due si alzano in piedi e rimangono sull'attenti, uno di fronte all'altro. Dopo questa breve pausa di silenzio il Com.te Gruppo si avvicina a Santi (dalla posizione 3 alla 4) e gli pone affettuosamente una mano sulla spalla:

COM.TE DEL GRUPPO:
— *No, Santi!... Non potevi fare altro!... Non l'hai « abbandonato »!* (pausa).

Santi, lentamente, come rievocasse:

SANTI:
— *Si, Comandante!... ma... anche l'altra missione... ho lasciato un sottufficiale, un uomo in condizioni diverse....* (fuori campo)... *con gli onori militari e una corona di fiori fatta dall'equipaggio. Alessi... lo abbiamo lasciato laggiù con il solo fiore dei suoi vent'anni.*

(Appena Santi ha iniziato a parlare, l'abb. *carr.* in avanti fino a isolare i due ufficiali e a fermarsi sul plastico che segna la zona del « Nereo »).

131 (1) - (*M.C.L.*) del Comandante del Gruppo e di Santi. Sono in piedi in atteggiamento di separarsi:
Com.te Gruppo di fronte.
Com.te Santi di spalle.

COM.TE DEL GRUPPO:
— *Beh! Hai bisogno di nulla, adesso?*

SANTI:
— *Grazie, Comadante, solo... notizie da casa e...*

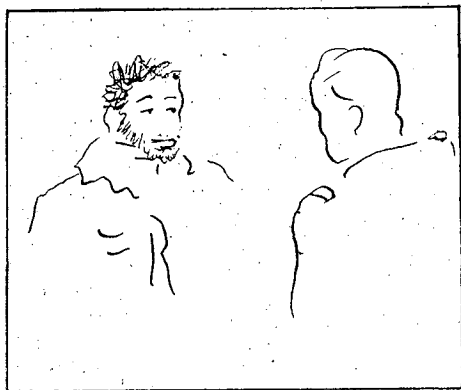
Il Com.te Gruppo, sorride, prevenendolo:

COM.TE DEL GRUPPO:
— *...e un buon bagno caldo!*

(1) L'inquadratura 130 risulta tagliata dal copione.

132 - (*Controcampo da C. M.*) dei due. Santi, abbozza un sorriso:

SANTI:

— *Già!... I due più grandi desideri di chi ritorna!!*

La bella addormentata

di LUIGI CHIARINI

SCENA SESSANTADUESIMA

Paese - Esterno - Giorno.

370 - (*M.C.L. un po' dall'alto*). Il notaio e Carmela si avviano verso la Chiesa, partendo dal portone del palazzotto. Il notaio, pallido, vestito di nero, rigido, con un alto cilindro in testa e un gran mazzo di fiori in mano.
Carmela bellissima, vestita tutta di bianco con fiori d'arancio in testa e un gran velo. Li seguono Agata, Nunziata e una piccola folla di invitati, tutti rigidi, spaventosamente corretti, tutti vestiti di nero o di bianco. Sono i borghesi e le autorità del paese. Tutto il cerimoniale tradizionale appare sotto un aspetto atrocemente caricaturale come un rito barbarico. Una piccola folla di popolani tra cui primeggiano belli e sbrindellati numerosissimi bambini dagli occhi accesi e la bocca ridente.

371 - (*P.A.*). Carmela più che mai incantesimata e assente.

372 - (*P.A. un po' dal basso*). Il notaio allungato dalla deformazione fotografica nella pompa grottesca del suo abito da cerimonia.

373 - (*M.P.P.*). Agata con una luce di maligna soddisfazione negli occhi.

374 - (*M.P.P.*). Una donna contegnosissima vestita di bianco dice qualche cosa alla vicina nascondendosi la bocca col ventaglio. L'espressione è di straordinaria e idiota malizia. Le due donne scoppiano a ridere, poi si riprendono, si danno un contegno e riprendono a camminare.

375 - (*M.P.P.*) Agata e Nunziata. Nunziata scuote la testa, sospira, volge gli occhi al cielo.

378 a 384 (*a disposizione del regista. Dal P.A. a M.P.P.*). Commenti del piccolo corteo a soli gesti ed espressioni. Un signore al suo vicino parla con espressione da intenditore volgare della bellezza di Carmela. (Non si sentono le parole). L'espressione dell'altro dice chiaramente «dev'essere una ragazza esperta. Dopo quello che ha passato ». Una signora ammicca verso Nunziata con la vicina. Altre due malignano sull'eredità. Il gesto del pollice e l'indice e della palma agitata in aria vogliono dire « quattrini molti »...
Il tono generale delle espressioni è ridente. Tutti si divertono dello spettacolo dell'altrui miseria morale e non si accorgono di offrire anch'essi un elemento indispensabile del quadro.

385 - (*M.C.L. - un po' dall'alto*). Il corteo percorre la strada, sta per imboccare la piazza, quando ha un piccolo ondeggiamento. Da una stradetta sbuca un altrimenti pittoresco corteo di monelli con latte e pentole che fanno da tamburi e con coper-

chi che fanno da piatti. La piccola banda di canagliole canta in coro la canzoncina.

386 - (*M.C.L. un po' più da vicino il corteo*). Qualcuno alza il bastone di ebano contro i monelli più audaci e più vicini.

387 - (*P.P.*). Il notaio si irrigidisce. Affretta il passo.

388 - (*P.A.*). La zia Agata ride senza ritegno fregandosi le mani. Accanto a lei Nunziata si torce le mani, sospira, geme.

389 - (*M.C.L.*). Il corteo imbocca quasi di corsa la piazza.

390 - (*M.C.L.*). Il gruppo di monelli a rispettosa distanza che si accresce sempre più mentre il frastuono aumenta. Popolani e donnette si sono aggiunti e ridono.

391 - (*M.C.L.*). Il corteo quasi di corsa traversa la piazza e giunge dinanzi alla Chiesa mettendo in fuga altre bande di ragazzini che strombettano, picchiando sulle latte e cantano.

392 - (*F.I. abb.*). Passano davanti alla macchina a piccoli gruppi salendo gli scalini della gradinata.

393 - (*F.I. abb.*). I bambini tenendosi a rispettosa distanza continuano a far gazzarra e si accrescono sempre più.

394 - (*M.C.L. dall'alto*). Salendo gli scalini il corteo si avvicina alla macchina. Carmela è in testa al corteo sottobraccio al notaio. Quando Carmela è in P.A. vacilla e porta una mano alla fronte.

395 - (*C.C. - P.A.*). Il notaio cerca di sostenerla, ma Carmela gli cade

tra le braccia svenuta, mentre il notaio, grottesco, cerca di trattenerla.

396 - (*M.C.L.*). Della folla degli Invitati attorno a Carmela. Agata si sbraccia col dito teso, accusatore.

AGATA:
— L'hanno avvelenata, l'hanno avvelenata.

Gli invitati borghesi sono goffamente imbarazzati non sapendo che fare. Il primo giovinastro zolfataro che si trova nella piazza prende tra le braccia Carmela e scende le scale.

397 - (*C.L.*). Il piccolo corteo, con lo zolfataro in testa che ha tra le braccia Carmela svenuta e i borghesi impacciati che cercano di darsi un contegno, traversa la piazza e si dirige verso il portone della casa del notaio. Passando tra i bambini che ora guardano con grandi occhi muti e melanconici.

Dissolvenza.

Bengasi

di AUGUSTO GENINA

Il Capitano Enrico Berti, fatto prigioniero dagli inglesi, si trova all'Ospedale Coloniale di Bengasi, dove è stato amputato del braccio sinistro. Una sola cosa anela: rivedere il figlio Sandro. Egli ignora che il bambino, durante il tentativo di lasciare la città alla vigilia della occupazione nemica, è rimasto ucciso in seguito al ribaltamento dell'autocarro sul quale viaggiava con la madre, causato da un bombardamento aereo.

Quando Carla, la moglie di Enrico, va a trovare il marito non ha il coraggio di dirgli la verità.

SCENA 96.

197 - La corsia è stipatissima. In un angolo, vicinissimi, Berti e il tenente ferito alla testa che era con lui nell'autoambulanza. Intorno a loro andirivieni di medici, di infermieri. Berti è immobile, abbandonato sui cuscini, gli occhi al soffitto, il viso stanco e terribilmente sofferto. E' esaurito dalla grave operazione subita.
Il suo vicino di letto gli dice:

TENENTE:
— In fondo te la sei cavata bene, no? Potevi anche rimetterci la pelle se cominciava la cancrena.

BERTI:
— Si, si, però il braccio non ce l'ho più.

TENENTE:
— Eh, lo so. Ti dispiace per tua moglie?

BERTI:
— Soprattutto mi dispiace per mio figlio... Voleva sempre che gli facessi fare le capriole.

Gli prendevo le sue mani con le mie due mani...

Berti tace improvvisamente come se vedesse la scena, poi soggiunge:

BERTI:
— Ora non potrò più.

Dopo un breve silenzio il tenente gli chiede:

TENENTE:
— Quanti anni ha?

BERTI:
— Quattro anni.

TENENTE:
— Crescerà. Il tempo delle capriole passa presto... Ti vorrà ancora più bene.

Berti si solleva un po', guarda l'amico e con gli occhi inumiditi dice:

BERTI:
— Vedi, ora, non so... ho quasi paura di farmi vedere così da lui. Ho paura come... come se dovessero tagliarmi il braccio un'altra volta.

SCENA 99.

200 - Sulla soglia di una corsia pure affollatissima Carla chiede ad una suora:

CARLA:
— Sorella, per piacere, il Capitano Berti?

SUORA:
— Oltre la metà, letto n° 27.

SCENA 100.

201 - Carla riprende il suo angoscioso cammino. Ella avanza in mezzo ai letti che ingombrano la corsìa.

Ha sempre gli occhi fissi dinanzi a sè. Ad un tratto si ferma. Il suo viso si riempie di una intensa commozione. I suoi occhi si ingrandiscono: è di fronte al marito.

202 - (*P.P. di Berti*). Alla vista della moglie alza il capo e la guarda. Poi la chiama, mentre un lieve sorriso gli increspa le labbra:

BERTI:
— Carla!

Carla entra in campo e si china verso di lui esclamando:

CARLA:
— Enrico!... Che hai? dove sei ferito?

Berti, con dolcezza:

BERTI:
— Ti dirò... ti dirò poi.

Carla con ansia:

CARLA:
— No, dimmi subito... voglio sapere.

Berti, esitante:

BERTI:
— Mi hanno... mi hanno tagliato il braccio.

Carla alza gli occhi al cielo e con la disperazione nella voce:

CARLA:
— Il braccio... anche questo!

BERTI:
— Non si è potuto fare a meno... Era una cattiva ferita. Ho un po' sofferto, ma ora sto meglio.

Berti, sempre con dolcezza:

BERTI:
— E Sandro? perchè non me l'hai portato?

Carla, disperatamente, fra i singhiozzi:

CARLA:
— Oh, Enrico!...

Berti, cercando di confortarla:

BERTI:
— Andiamo via... non addolorarti così per me... per fortuna è il sinistro, e poi ho la pelle dura io... Ci vuol altro per buttarmi giù... Su, su...

Poi, ripreso dal pensiero del figlio:

BERTI:
— E ora dimmi, come è andato il vostro viaggio? Non ho fatto altro che pensare sempre a voi... E Sandro, come sta? Raccontami, raccontami su...

Carla non risponde.
Impressionato dal suo silenzio Berti, col suo viso sbiancato, le chiede ancora:

BERTI:
— Perchè non dici nulla? E' successo qualcosa?

203 - Il viso di Carla. Ella vorrebbe parlare. Le sue labbra quasi si schiudono per parlare, ma l'angoscia dipinta sul volto del marito al solo pensiero che Sandro stia poco bene, le ricaccia indietro le parole.
Ella porta una mano alle labbra come per impedirsi di parlare e, dominandosi a stento, esclama fra i singhiozzi:

CARLA:
— No, Enrico, sta tranquillo, non è successo nulla.

Berti, col viso subitamente rischiarato:

BERTI:
— Meno male. L'importante, vedi, è che stiate bene te e lui.

Carla, con angosciosa fermezza:

CARLA:
— Si, Enrico... stiamo bene. Tutto è come tu desideri.

Berti la guarda e, con voce quasi supplichevole:

BERTI:
— Però domani me lo porti, eh?

Carla, che non ha mai cessato di singhiozzare:

CARLA:
— Si, Enrico.

Berti, con lo stesso tono:

BERTI:
— Ma prima preparalo... non vorrei che si impressionasse.. E' così piccolo.

Carla con il volto inondato di lacrime, cadendo in ginocchio al fianco del marito e nascondendo il volto sulla spalla di lui:

CARLA:
— Si... Enrico.

* * *

Le autorità inglesi cercavano ansiosamente una radio clandestina che da Bengasi trasmetteva notizie al Comando delle truppe italo-tedesche. I loro sospetti caddero anche sul Podestà, su un medico e su un tenente che comandava il nucleo della P.A.I. rimasto in città. Essi furono tratti in arresto. Nella scena seguente si svolge l'interrogatorio degli arrestati da parte degli ufficiali britannici.

SCENA 154.

359 - Il Capitano Clary è in piedi, vicino ad un altro capitano inglese. Questo secondo ufficiale è giovane, piuttosto grasso. Porta un paio di baffetti molto curati ed insolenti. Ha i capelli divisi da una parte e molto impomatati. E' pieno di una aggressiva boria. Dinanzi ai due ufficiali inglesi sta il Podestà, insieme al

Dottor Malpini e a un tenente della polizia coloniale italiana. Fermi nel fondo dell'ufficio, due poliziotti inglesi.
Il Podestà, che è indignatissimo, dice con la massima energia rivolto agli ufficiali:

PODESTA':
— Protesto contro il mio arresto e quello dei miei amici che ritengo arbitrario. Non so di che cosa ci si accusi.

Il capitano Clary, che fuma una sigaretta, risponde calmo:

CLARY:
— Qualcuno che è molto bene informato ci ha avvertiti dell'esistenza in Bengasi di una radio clandestina che trasmette notizie al Comando Italo-Tedesco.

PODESTA':
— Non ne sappiamo nulla.

1° CAP. INGL.:
— And you?

Clary si rivolge allora a Malpini e al tenente della polizia coloniale:

CLARY:
— E voi?

TENENTE:
— Niente.

Il secondo capitano inglese, ironicamente:

2° CAP. INGL.:
— Naturelly.

Malpini, seccato e con una certa violenza:

MALPINI:
— Ma che naturalmente. Cosa volete che ne sappiamo noi. Io per conto mio faccio il medico e basta.

Il secondo capitano inglese, tornando ad alzare la voce:

2° CAP. INGL.:
— Fate anche e soprattutto della propaganda.

Malpini, con fierezza:

MALPINI:
— Sono italiano e non posso certo parlare bene del nemico.

Clary, intervenendo, perchè il tono della discussione non degeneri, fa un cenno al suo collega come per pregarlo di lasciare a lui la direzione dell'interrogatorio.
Poi chiede al Podestà:

CLARY:
— All right... all right. Siete mai stato a El Keish?

PODESTA':
— Può darsi. Io vado spesso in giro per Bengasi. E' mio dovere recarmi sui luoghi dei vostri saccheggi per constatarne i danni.

1° CAP. INGL.:
— At el Keish it was not robbery..

Il secondo capitano inglese, intervenendo di nuovo:

2° CAP. INGL.:
— Of course. Ad El Keish non si tratta di saccheggi. La casa al n° 75 è stata visitata soltanto ieri, per mio ordine.

Clary, continuando per lui e con il suo solito tono cortese che contrasta con quello borioso e sicuro del suo collega:

CLARY:
— La polizia ha trovato la traccia di una radio clandestina rimossa certamente poco tempo prima del nostro arrivo.

PODESTA':
— Me ne dispiace per voi e per il vostro informatore.

Il secondo capitano inglese, con il suo tono aggressivo:

2° CAP. INGL.:
— **Ma anche per voi. Si tratta di un fatto molto grave. Per ora sono costretto di privarvi della vostra libertà.**

MALPINI:
— **Allora bisognerà che provvediate a un medico per i rifugi.**

Clary, chiarendo:

CLARY:
— **Non è necessario. Ognuno di voi può continuare a lavorare pur rimanendo in istato di arresto. Tenete presente che sarete strettamente sorvegliati.**

Rassegna della stampa

Riproduciamo qui appresso i giudizi sul film « La bella addormentata » di Luigi Chiarini, presentato alla Decima Mostra del Cinema:

IL GIORNALE D'ITALIA

Cominceremo la nota della giornata di ieri parlando del film italiano proiettato nello spettacolo del pomeriggio: *La bella addormentata* di Luigi Chiarini. La trama è tratta dalla omonima commedia di Rosso di San Secondo. Fra commedia e film non mi sembra esista una formale parentela.

Nel teatro di Rosso, che ebbe a suo tempo un vivo successo di curiosità, la drammaticità si può ben dire che nasca da una violenza verbale di immagini e da un certo magico mondo di personaggi esaltatissimi impastati di surrealismo indiavolato, personaggi che ben rispondono alla moda di allora. Nel film di Chiarini, modificata e corretta l'azione, rimane presso a poco inalterata la figura dell'eroina, che è una povera e candidissima ragazza di campagna assolutamente priva di volontà, armata di una innocenza letterariamente esasperata, la quale arriva come donna di servizio in Sicilia, nella zona della zolfara, presso la maledetta casa di un notaio il quale vive sotto il dominio di una zia crudele e dispotica. Il notaio sporcaccione ed ipocrita seduce la poverina, la quale travolta dalla vergogna scappa dalla casa dei padroni e va in cerca di un certo Salvatore, minatore dal cuore aperto al bene, che sempre le ha dimostrato tenerezza trattandola come una sorella. Ma Salvatore è irreperibile, abituato a lavorare oggi qua e domani là e la ragazza allora sta per cadere nella rete che le tende una megera che vorrebbe addirittura far mercato della bellezza di lei. Salvatore arriva in tempo per salvarla, e saputo come stanno le cose, obbliga il notaio a sposare la sua vittima. La fanciulla seguirà il suo nuovo destino pur amando nel segreto cuore il suo Salvatore che si renderà conto dell'affetto di lei soltanto il giorno in cui la povera Carmela, dopo tante cattiverie subite, si addormenterà per sempre nella pace del Signore. L'azione si svolge in una Sicilia cinematograficamente addomesticata e la regia di Chiarini è tutta una cura preziosa di inquadrature, quasi che ogni particolare debba rappresentare un sostantivo indispensabile nel periodo di ciascuna sequenza.

L'interpretazione di Luisa Ferida è ottima e vicinissima al carattere del personaggio. Esuberante Nazzari nelle vesti del minatore, Valenti si butta con impegno a sottolineare le sue paure e la sua ipocrisia, Teresa Franchini calca la sua parte e crea una sensibile stonatura nel quadro del racconto. Il film ha raccolto un cordiale successo.

FABRIZIO SARAZANI

IL POPOLO D'ITALIA

La bella addormentata visionata nello spettacolo pomeridiano di ieri, è il secondo film di Luigi Chiarini, il regista di quella *Via delle Cinque Lune* che fin dallo scorso inverno il pubblico ebbe agio di apprezzare. Diciamo subito che anche stavolta l'opera di Chiarini è stata accolta dai più am-

sta *Bella addormentata* è parso un film più sentito, meno sintetizzante, più vivo e sobrio al tempo stesso che non *Via delle Cinque Lune*. Vero è che si tratta di un genere affatto diverso, e, se non fosse per l'identità del regista, ogni paragone sarebbe arbitrario. Il soggetto, com'è noto, è tratto da un dramma di Rosso di San Secondo ed è ambientato in un piccolo paese della Sicilia. Chiarini, nell'ambientazione, si è ispirato al clima isolano di Verga e Capuana; forse, qua e là, si potrebbero trovare dei toni cari alla novellistica pirandelliana. Non so se questa era la Sicilia a cui aveva pensato Rosso ideando la sua « Bella addormentata » e del resto non ha importanza. Le didascalie avvertono che si tratta della libera riduzione del dramma. E dunque il pubblico, se mai, deve giudicare di una Sicilia del regista e dei suoi collaboratori alla sceneggiatura, Barbaro e Brancati. E, comunque, è una Sicilia attendibile e suggestiva, intorpidita e infocata dal sole, tutta pervasa di languori e di bollori, interessantissima. La trama è semplice e, soprattutto, è nota nella sua origine scenica. Le non molte modifiche introdotte nel racconto originale dall'adattamento cinematografico non ne alterano la linearità un poco fiabesca. Tutt'al più si può rimproverare al film una certa lentezza iniziale, forse voluta dalla regìa, ma che in ogni modo ritarda l'interesse della vicenda. Vi sono però scene e sequenze assai belle e, soprattutto, c'è una nobiltà di realizzazione, schiva dei facili effetti e audace nell'affrontare dialoghi e situazioni pericolose, che torna a grande onore del realizzatore.

Luisa Ferida trova modo di darci qui forse la sua più toccante interpretazione. Osvaldo Valenti, creando un non facile ruolo di carattere, dimostra notevoli doti di composizione. Amedeo Nazzari è un aspro, cordiale e vivo Nero della zolfara. Teresa Franchini presta note troppo stridenti e toni troppo affettati alla ossessionante figura della vecchia zia lunatica. Molto bene Pina Piovani nel personaggio della sorella. DINO FALCONI

CORRIERE DELLA SERA

La raffinatezza nelle inquadrature, nella composizione, nella fotografia, nei particolari che, come si è già visto, è una delle caratteristiche del cinema italiano attuale, forse raggiunge il massimo nella *Bella addormentata*, film di produzione Cines, regista Luigi Chiarini, proiettato ieri a Venezia. Il pubblico lo ha vivamente gustato. Luigi Chiarini è lo stessö regista di *Via delle Cinque Lune*: ma questa prova è migliore dell'altra, perchè più scorrevole e intensa, e per una maggior fusione tra i personaggi e l'ambiente. Il paese siciliano, rustico e aulico insieme, coi suoi bei pezzi architettonici e gli antichi bassorilievi incrostati tra le misere mura; la casa del notaio, gli altri ambienti del film, sono stati eseguiti e fotografati con un'amorosa minuzia che rasenta la miniatura. E' un film, per così dire, colto, in cui si incontrano e si fondono, come in un'antologia, i migliori suggerimenti delle passate prove cinematografiche (la scena del corteo nuziale ricorda, per esempio, René Clair) che il regista ha scremato, portando nella propria opera un sapore squisitamente alessandrino, e mantenendo tuttavia uno stile unico, una sua originalità, una sensitività studiosa...

... Di ogni sequenza si ammira l'estrema cura e finitezza: anche se questa finitezza porti qua e là un po' di freddo, quasi un attimo d'interruzione fra una scena e l'altra. Soprattutto ci sembra nuova e condotta con perizia la scena in cui la ragazza impassibile, nei paramenti rusticamente fastosi, viene offerta ai mercanti. Osvaldo Valenti ci ha dato, nella parte del notaio, una interpretazione superiore, di quelle sottili e tortuose che egli predilige, giovandosi anche di una stupenda truccatura. La parte della servetta, con il suo volto idolatrico, quasi dipinto di un barbarico stupore, ha chiesto a Luisa Ferida l'interpretazione più adatta alle sue facoltà e ne è uscita perciò una figura vitale. Amedeo Nazzari è eccellente nella parte del solfataro, generosamente mafioso, amoroso e pronto al coltello.

G. P.

LA STAMPA

... Questa la lineare vicenda del meditato, accuratissimo film che è un po' il capovolgimento dei criteri seguito per *Via delle Cinque Lune*, sia per le fonti che per le sceneggiature che ne sono derivate. Il realismo drammatico della Serao, che poteva offrire un soggetto caldo e potente, era stato dal Chiarini eluso con una serie di sequenze episodiche e descrittive, talvolta raffinate in pezzi di bravura; qui l'« avventura colorata » del San Secondo, drammaticamente ambigua come consistenza del suo personaggio, risolto infatti in una estetica a più o meno lirica essenza, è stata invece affrontata dal Chiarini come un dramma in crescendo che avrebbe però cinematograficamente avuto bisogno di essere variegato e motivato in episodi più evidenti, sia per quel che è vicenda, sia per quanto poteva aspirare ad un lirico alone. Così, appare un po' risecchito, e volutamente, tanto scarna è talvolta questa tessitura e incurante dell'effetto. Di questo ritegno, di questa misura bisogna dare all'amico Chiarini la più ampia lode; è certo un raro segno di nobiltà; ma raggela talvolta le varie situazioni, umanamente, sentimentalmente. Quanto egli si è proposto in questi suoi due sorvegliatissimi film è frutto di una singolare e opposta difficoltà. In *Via delle Cinque Lune*, se così si può dire, decorare ed eludere il concreto; ne *La bella addormentata* rendere concreto l'evanescente e il decorativo. Su queste due opposte gamme, il giovane, intelligente regista ha fatto le sue prove che sono certo sue affermazioni; ora non c'è che da attenderlo a quella decisiva, che pienamente ci dica il suo talento e le sue possibilità. Gli attori tutti intonati, tranne la Franchini; Valenti, nella monocorde tessitura della sua parte, ha trovato accenti duttili e acuti; la Ferida ha ottimamente seguito la quasi indifferenza del suo personaggio; e il Nazzari è stato un animoso e generoso Nero della Zolfara. Ottimo il commento musicale del Longo, buona la fotografia del Montuori.

LA SERA

... Dico però subito che altri, molti altri punti di schietto robusto andamento filmistico compensano con larghezza le zone di ingorgo tanto che la pellicola resta nel ricordo massimamente per la ricerca intelligente, che denota, degli elementi essenziali di uno stile cinematografico nostrano che non ignori o rinneghi le altrui faticose esperienze, ma ne sia orgogliosamente indipendente.

Su questa via *La bella addormentata* segna, rispetto al precedente film del Chiarini, un sensibile progresso. Qui è quasi completamente scomparso quel tanto di meramente decorativo in esclusiva funzione di puri effetti formali che s'avvertiva in *Via delle Cinque Lune*, nonchè un certo tono libresco, vorrei dire saputo, col quale s'aveva l'aria di voler spiegare cattedraticamente il perchè della scelta, per un'opera di elevate aspirazioni, di una materia popolaresca e talvolta alquanto scabrosa. Qui poi — e questo sembra il successo più notevole — s'è raggiunta in modo quasi completo e in taluni brani completo del tutto, la fusione tra ambiente e storia rappresentata, fra paesaggio e personaggi, e l'unità fra tutti gli elementi costitutivi del film, che nell'altro lavoro erano rimasti o addirittura staccati o con i punti di sutura evidenti. In un paesucolo siciliano, dalle parti cocenti delle zolfare, realissimo nell'aspetto delle sue casupole, delle stradette, della chiesa, del municipio, degli spacci, vero e vivo nelle scene del mercato, della fiera del bestiame, dello spettacolo dei saltimbanchi, sembra naturale l'esistenza di una ragazza in carne ed ossa che passa tra gli ardori degli uomini, veementi o striscianti che la prostituiscono, in perfetta purità d'anima, fresca ed ignara, malata soavemente d'amore fino a morirne per un guappo che la protegge ma è l'unico che non l'ha mai guardata con desiderio. Non c'è che la poesia che possa creare questi accordi. Il talento del regista è evidente anche nell'indirizzo impresso alla recitazione di tutti, dai protagonisti ai figuranti. Luisa Ferida è persuasiva e toccante nel

suo istintivo inconsapevole candore, in quel suo allucinato ripiegamento interiore. Nazzari fa con trasporto la parte cavalleresca del Nero della zolfara (forse qua e là con troppo trasporto e con inflessioni da Neri Chiaramantesi). Benissimo truccato e calzante Osvaldo Valenti nella parte del vile sfuggente morboso notaiucolo provinciale. Che peccato, però, quella sua pronuncia smozzicata si direbbe da un organismo nervoso.

L'AMBROSIANO

Luigi Chiarini si è tenuto fedele allo stile di *Via delle Cinque Lune* per portare sullo schermo in libero adattamento la bellissima commedia di Rosso di San Secondo *La bella addormentata*. Il compito era quanto mai arduo perchè se il soggetto era cinematografico, era assai difficile rendere compiutamente quella atmosfera quasi fiabesca che è nel dramma...

... Chi conosce la commedia di Rosso di San Secondo potrà rendersi conto della difficoltà di portare sullo schermo la vicenda così come era stata scritta per la scena. Ma Chiarini ha assolto l'impegno con grande dignità artistica, anche se non è riuscito a realizzare completamente l'atmosfera del dramma originale. Luisa Ferida è la bella addormentata ma esprime quasi soltanto con automatismo di movimenti e fissità di sguardo un personaggio che pure una vitalità spirituale, difficilissima, siamo d'accordo, da rendere, ma pur sempre sostanza essenziale del personaggio stesso. Il suo temperamento drammatico, valorizzato da eccellenti interpretazioni di carattere del tutto contrastante con quello di bella addormentata, ha comunque avuto modo di esprimersi efficacemente là dove il soggetto glie ne dava pur modo. Amedeo Nazzari è il «Nero» e di tutti gli interpreti ci sembra sia quello meglio reso, contrapponendo qui, come nella *Cena*, il suo carattere impetuoso e forte a quello ambiguo e strisciante di Osvaldo Valenti nelle vasti di notaio. Dopo la splendida realizzazione di Giannettaccio, Osvaldo Valenti dà qui una rinnovata prova della sua duttilità e se non raggiunge il maggior livello delle sue possibilità, dà comunque al personaggio il tono adatto. Troppo teatrale ci è sembrata invece Teresa Franchini nella parte di zia. L'ambientazione in una cittadina siciliana ed alcuni quadri composti sullo sfondo della vicenda, sono stati realizzati con buon gusto e intelligenza.

GUIDO GUALASSINI

LA GAZZETTA DEL POPOLO

Era abbastanza naturale e starei per dire inevitabile che Luigi Chiarini, direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia, e studioso appassionato dei problemi teorici ed estetici di questa nuova arte, dopo tanto scrivere discutere battagliare per difendere e diffondere le sue concezioni di un cinema artistico, si fosse alla fine deciso a mettere le proprie idee al vaglio della pratica: ovvero, in termini poveri, che si fosse buttato a fare dei film. Ha incominciato l'altr'anno con *Via delle Cinque Lune*: ha subito ricominciato con questa *Bella addormentata* presentato nel pomeriggio di ieri alla Mostra: e siamo sicuri, dato i risultati, che questo sarà soltanto l'inizio di una serie.

Questo film infatti anche più del precedente si dimostra animato da una quantità di intenzioni coraggiosissime, da una volontà decisa di affrontare in profondità i problemi della creazione di un clima cinematografico coerente. Niente compiacimenti decorativi, niente riminiscenze più o meno nostalgiche, ma uno sforzo costante per giungere ad una espressione personale.

Che cosa ha attratto Chiarini nel notissimo dramma di Rosso di San Secondo sì da esserne invogliato a portarlo sullo schermo? Non certo la sensazione di avere dinanzi un'opera di tali valori cinematografici impliciti, che bastasse trasportarla tal quale nel nuovo clima, col solo scrupolo della fedeltà. Piuttosto un nucleo, una suggestione ambientale e poetica, partendo dalla quale potesse costruire il suo film. Duplice è stata la suggestione che ha sedotto e acceso la sua fantasia: da una parte quella

di una Sicilia un po' misteriosamente remota, assai diversa dalla solita Sicilia convenzionalmente pittoresca: la Sicilia di una piccola città dell'interno, con i suoi palazzotti barocchi incastrati a mezzo nelle casupole del popolo, il suo cielo bianco e bruciato, le sue figure grevi e nere, ascetiche stagliate nel sole, la vita stagnante e sorda. Dall'altra, più chiuso ambiente dentro a quell'ambiente, il dramma di una famiglia i cui membri sono presi nel proprio personale egoismo fino ad odiarsi. Qui una zia, la padrona di casa, isterica despotica piena di manie e di insopportazione presso la quale vivono due nipoti in attesa mal confessata di vederla una buona volta crepare per diventare padroni loro: lui un notaiucolo di provincia, essere vile e tortuoso, nascostamente cupido e goloso, incapace di ribellarsi a quella soffocante tirannia: lei, la sorella, una gattamorta untuosa e torva...

... Questa, in brevi parole, la vicenda che Chiarini su di quel nucleo ha costruita e poi realizzata cinematograficamente con grande impegno, anche se con qualche disuguaglianza di toni. In altri termini, talora le sue intenzioni appaiono realizzate egregiamente, altra volta rimangono un po' scoperte, come in quelle scene volutamente sgradevoli della seduzione di Carmela. Ma là dove i meriti di Chiarini appaiono non comuni è nella condotta dei suoi interpreti. Bisogna vedere quello che egli è riuscito a trarre da un Valenti, da una Ferida, portandoli, sopratutto il primo, in clima affatto diverso dal loro abituale: il Valenti nei panni del notarucolo sordido e vile, la Ferida in un personaggio tutta dolcezza angelicata e sognante, veramente bellissima. Nazzari è in una parte tagliata su misura, la Franchini un po' teatrale, in quelle sue rabbiose escandescenze. Stupenda la fotografia di Montuori.

ALBERTO ROSSI

IL NUOVO GIORNALE

... Con *La bella addormentata* egli ha voluto infatti rialzare ed animare l'azione cinematografica, liberandola dall'esteriorità spettacolare per condurla al suo costrutto essenziale che trasfigurando la realtà in una atmosfera lirica, mette in rilievo i soli valori umani e scava in profondità, mostrandone a nudo istinti e passioni. Chiarini, riducendo con molta libertà per lo schermo la «celebre avventura colorata» di Rosso di San Secondo ha ridato corpo ai simboli con i quali l'autore siciliano ha ammantato il crudo realismo della vicenda, facendo uscire le figure dal cerebralismo rarefatto di origine pirandelliana, per riportarle sul piano di una dolorante, sofferta umanità.

A Carmela, la protagonista, è rimasta solo la pazzia che la fa passare, innocentemente ignara, attraverso le brutture e la conserva pura di spirito, chiusa nel suo amore segreto per Salvatore, il «Nero» della Zolfara, il solo che, con la sua apparizione, riesce ad accendere una fiamma nello sguardo ed un sorriso nel volto della bella addormentata. È proprio quell'apatia che nella creatura meno complicata e più umana apparsa nel film, può spiegare la debole e inefficace reazione alla viscida sensualità del notaio e la passiva acquiescenza all'infame commercio della vecchia megera. La Carmela di Chiarini, a differenza della Bella del Rosso, non muore purificata dal sentimento della maternità, ma aureolata dalla sofferenza che si è accanita su di lei, povero, tranquillo, umile essere inconscio della sua bellezza, che non chiedeva l'amore del Nero, l'unico che l'avesse protetta e difesa dalle insidie e dalla malvagità degli uomini. Attorno a lei si muovono, vivide macchie di colore dai contorni nettamente segnati, gli altri personaggi. Anche la trama è semplificata e umanizzata.

Luisa Ferida ci dà in questo film un'alta rilevazione delle sue possibilità di interprete. Ella ci aveva abituati alla rappresentazione di un tipo di donna appassionata e violenta, ardente d'amore o lampeggiante d'odio. Ci appare ora in una figura dolcissima e indimenticabile, di ragazza umile e trasognata debole e mansueta, una creatura commoventemente umana,

che resta pura anche se tutti la calpestano, chiusa com'è in un suo sogno d'amore, che di tanto in tanto le illumina il bel volto.

Amedeo Nazzari è un tipo, dal quale egli sa trarre il maggior partito di forza riflessiva e di plastica evidenza. Osvaldo Valenti ha fatto del notaio una delle sue più belle interpretazioni. Teresa Franchini è la terribile Zia Agata.

IL SECOLO XIX

Nel pomeriggio di oggi abbiamo visto il film italiano *La bella addormentata* che Luigi Chiarini ha ricavato dall'omonimo lavoro di Rosso di San Secondo. Le trasformazioni che « l'avventura colorata » dell'estroso scrittore siciliano ha subìto passando sullo schermo non sono molte, ma alcune mi paiono abbastanza serie.

Nella commedia la protagonista, sedotta dal giovane notaio in casa del quale stava a servire, è ritrovata poi dal solfataro che è il suo lirico protettore, in una casa equivoca, incinta. Ed è questo l'argomento di lui per costringere il seduttore a sposarla. Ed il matrimonio si fa, infatti. Ma poi essa piano piano se ne muore di quello strano ed ineffabile amore per l'altro e muore dopo aver dato alla luce un bimbo, ascoltando l'avvicinarsi dei suoni di una specie di serenata che il solfataro aveva promesso di farle. Nel film essa non è incinta e il matrimonio col notaio va a monte perchè essa sviene sulla soglia della Chiesa dove andava a sposarsi.

Nella commedia — delle migliori di Rosso di San Secondo — quella specie di magico ed incantato torpore della ragazza nella casa malfamata, fino a che il solfataro non va a « svegliarla » è di un lirismo piuttosto sospetto: non rimpiangiamo quindi che Chiarini ed i suoi collaboratori abbiano rinunciato a riprodurne le cadenze ed il colore ed abbiano preferito ridurlo nei termini di un lirismo potremmo dire verghiano.

Ma sarebbe stato desiderabile che gli autori, avendo scelto il partito da seguire, lo avessero fatto con maggiore decisione e rigore, caratterizzando con più precisa e franca coerenza persone, fatti e luoghi. Quella casa equivoca, con quella teatrale padrona e quel corteo matrimoniale clairiano, per esempio, sono dei salti troppo bruschi, sono addirittura degli intoppi nell'unità esterna ed interna del racconto.

Comunque tentativi come questi, così carichi di intenti elevati, così singolari e coraggiosi, vanno elogiati senza riserve. Il racconto, d'altronde, malgrado le sue ardue esigenze di colore e di atmosfera, è chiaro, ordinato, e spesso ambientato bene.

L'interpretazione dei due protagonisti, e specialmente quella della ragazza da parte della Ferida è assai bella ed ispirata. Anche Nazzari, meno certi atteggiamenti da Alfio di maniera, sta bene nella sua parte. Persuade invece poco la Franchini, concitata, fastidiosamente e pedantescamente: Valenti alterna qualcuno dei suoi scatti penetranti a scene convenzionali di timidezza ed ipocrisia.

Il film, proiettato dinanzi ad un pubblico numeroso, ha ottenuto vivo successo.

LA GAZZETTA DI VENEZIA

Luigi Chiarini, il direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia, dopo tanta attività organizzativa e didattica, è alla sua seconda realizzazione dei principi asseriti e proclamati.

In *Via delle Cinque Lune* ed ora ne *La bella addormentata* — presentato nel pomeriggio di ieri alla Mostra — egli ha voluto infatti rialzare e nobilitare il racconto cinematografico, liberandolo dalle esteriorità spettacolari, per condurlo ad una costruttività essenziale che, trasfigurando la realtà in un'atmosfera lirica, metta in rilievo i soli valori umani e scavi in profondità negli individui, mostrandone a nudo istinti e passioni.

Chiarini, riducendo con molta libertà per lo schermo la celebre « avventura colorata » di Piermaria Rosso di San Secondo, ha ridato corpo ai simboli coi quali l'autore siciliano aveva ammantato il crudo realismo della vicenda, facendo uscire le figure dal cerebralismo rarefatto d'origine pirandel-

liana, per riportarle sul piano di una dolente e sofferta umanità.

A Carmela, la protagonista, è rimasto solo l'apatia che la fa passare, innocentemente ignara, attraverso le brutture e la conserva pura di spirito, chiusa nel suo amore segreto per Salvatore, il Nero della Zolfara, il solo uomo che con la sua apparizione riesca ad accendere una fiamma nello sguardo e un sorriso nel volto della bella addormentata.

È proprio quell'apatia che, nella creatura meno complicata e più umana apparsa nel film, può spiegare quella debole e inefficace reazione alla viscida sensualità del notaio e la passiva acquiescenza all'infame commercio della vecchia megera.

La Carmela di Chiarini, a differenza della Bella del Rosso, non muore purificata dal sentimento della maternità, ma aureolata dalla sofferenza che si è accanita su di lei: povero, tranquillo, umile essere, inconscio della sua bellezza, che non chiedeva che l'amore del Nero, l'unico che l'avesse protetta e difesa dalle insidie e dalla malvagità degli uomini.

Attorno a lei si muovono, vivide macchie di colore dai contorni nettamente segnati, gli altri personaggi: il notaio, vile e molliccio, la zia, acida e feroce; il Nero della Zolfara simbolo della forza sana e generosa, che non può sopportare le viltà e i soprusi.

Anche la trama è stata semplificata e umanizzata: Carmela, orfana di un minatore, giunge in un pittoresco borgo siciliano per prendere servizio in casa di un notaio. Incontra subito un losco tipo che, col pretesto di insegnarle la via, la porta in una stamberga e cerca di usarle violenza: ma il Nero, che ha visto la manovra, libera la ragazza e da allora se ne fa protettore.

Il notaio appena la vede, arde di desiderio. Riuscite vane le profferte e le lusinghe, egli riesce ad introdursi di notte nella camera di Carmela e ad abusare di lei. Ella fugge, alla ricerca del Nero, ma non lo trova. Allora, sola e priva di appoggi, accetta l'offerta della padrona del caffè del paese, che vuole speculare sulla di lei beltà, offrendola ai clienti. Ma giunge il Nero, il quale, saputa ogni cosa, riconduce Carmela a casa del notaio e obbliga costui a sposarla, trovando un'alleata nella terribile zia, che ha così modo di sfogare sul nipote la sua maligna avversione. Egli sposerà la donna che fu di tutti, perchè è lui — come dice il Nero — il vero responsabile, lui che diede il primo colpo.

Al momento delle nozze la ragazza cade in deliquio sulla porta della Chiesa: il mal d'amore — sussurra il popolino — la uccide. Ella mormora sommessamente, nel delirio, il nome di Salvatore.

Il Nero, che ha sempre amato Carmela senza osare di dirglielo, solo allora, quando gli raccontano la triste scena, si accorge che anch'essa lo ama; accorre al suo letto, ma ormai la morte l'ha immersa nell'eterna pace.

Ai carabinieri che da tempo lo cercano e lo inseguono per una vecchia condanna, Salvatore si consegna ora docilmente, quasi per punirsi di non aver saputo leggere nel cuore di Carmela.

Luisa Ferida ci dà in questo film la più ampia misura delle sue possibilità di interprete. Ella ci aveva abituati alla rappresentazione di un tipo di donna appassionata e violenta, ardente di amore o lampeggiante di odio. Ci appare ora in una figura dolcissima e indimenticabile di ragazza umile e trasognata, debole e mansueta, una creatura commovente, umana, che resta pura anche se tutti la calpestano, chiusa com'è in un suo pudico sogno d'amore, che di tanto in tanto le illumina il bel volto.

Amedeo Nazzari ritorna al tipo di *È sbarcato un marinaio,* che con questo dello zolfataro ha molti punti di contatto; ed è un tipo dal quale egli sa trarre il maggior partito di forza espressiva e di plastica evidenza. Osvaldo Valenti ha fatto del notaio una delle sue più belle interpretazioni. Dalla fatuità leggera di altri suoi personaggi egli è passato in questo film ad un complesso tipo d'uomo impastato di fal-

sità e di lussuria, di tremebonda viltà e di diabolica doppiezza. Teresa Franchini è la terribile zia Agata. Nei ruoli minori troviamo Pina Piovani, la sorella del notaio; Margherita Bossi, la barista; Carlo Bressan, Guido Celano, Gildo Bocci e Fiorella Betti.

CARLO VIVIANI

POPOLO DI TRIESTE

Al secondo esperimento di regista, Luigi Chiarini, banditore del nuovo verbo cinematografico attraverso il Centro Sperimentale e la Rivista « Bianco e Nero », ha affrontato la lavorazione di un lavoro che, concepito per il teatro, ha più bisogno della parola che dell'immagine per arrivare al cervello e al cuore della folla.

Si tratta dell'« avventura colorata » di Rosso di San Secondo, *La bella addormentata,* che nella realizzazione pellicolare ha conservato il titolo ma che ha molto perduto dell'originario violento agreste profumo. Nella libera interpretazione del Chiarini, il dramma psicologico si rassoda. Le figure poetiche del San Secondo prendono contorni più umani, la spiritualità della vicenda rientra nell'alveo della cronaca. Il regista si è preoccupato di fare del cinematografo, e vi è riuscito, ma ha tradito la creazione del poeta. Prima di tutto il Chiarini ha sacrificato quello che di succosamente siciliano c'è nel dramma. Nel film vediamo una Sicilia ricostruita da chi sembra l'abbia vista solo attraverso le cartoline illustrate. Il paesaggio è lezioso, leccato, agghindato per la festicciola cinematografica. E taluni personaggi parlano in romanesco e in altre favelle. Il clima del lavoro, dunque, è andato a farsi friggere...

... Tenuto dal Chiarini in un ritmo serrato e incalzante, il film desta sempre l'attenzione degli spettatori e specialmente nel secondo tempo riesce a scuotere e commuovere. Il pubblico ne è stato preso ed ha interrotto i punti salienti con applausi che alla fine si sono trasformati in una lunga ovazione.

Luisa Ferida ha creato una delle sue migliori figure cinematografiche e ha momenti di incantevole, luminosa espressività. Amedeo Nazzari presenta con intelligenza e schietta baldanza il tipo dell'innamorato, timido ed esuberante ad un tempo. Osvaldo Valenti riprende felicemente un carattere di cui già ci ha dato ottimi saggi nel « Don Bonaparte » e qui sa innalzarlo di tono. Efficace è Teresa Franchini, pur usando una recitazione tipicamente teatrale.

LA VOCE DI BERGAMO

Nel mio articolo conclusivo sulle tendenze affiorate alla X Mostra Internazionale ho indicato esplicitamente che dal punto di vista estetico collocavo *La bella addormentata* al terzo posto, subito dopo *Ansporet ed Emberek a Havason.* Come già a proposito di *Via delle Cinque Lune* mi preme far rilevare la ferma volontà che Luigi Chiarini dimostra nel voler seguire strade inconsuete e poco battute dalla produzione normale. E questo è un indubbio atto di coraggio, direi la testimonianza della fede profonda che egli nutre nei confronti del suo credo artistico. Chiarini è un nome sul quale si può fare molto assegnamento per il futuro, perchè ha qualcosa di inconfondibilmente personale da esprimere e possiede tra l'altro tutti i mezzi per farlo. Con ciò non voglio dedurre che egli abbia già raggiunto la perfezione, perchè è avvertibile il suo travaglio per raggiungere un'unità stilistica. Ma il suo esempio ha il valore di un programma: egli riuscirà a fare scuola e nessuno meglio di noi si augura questo trionfo dell'intelligenza pure su tutte le pastoie commercialistiche che hanno sempre tentato di imbrigliarla. Egli è uno dei pochi registi che per il futuro ci riserberà sempre intatto il piacere della scoperta e che coi suoi film ci obbliga ad un lavorio interiore inconsueto. Pellicole gravide di idee, di simbolismo appariscente e nascosto, di sostanza umana trasfigurata dal magico filtro dell'arte.

Fissandoci al film quale esso è (la sceneggiatura è di Barbaro, Brancati e dello stesso Chiarini) bisogna dire subito che non risente per nulla la derivazione da un'opera teatrale. Ogni parte è stata ripensata con mentalità cinematografica e sotto

questo aspetto il film è un modello del genere.

Un rilievo si impone, lo stesso che ho già fatto a proposito di *Via delle Cinque Lune*. C'è un'ossequienza esagerata ai diritti della macchina da presa, per cui ne deriva una certa freddezza in tutto il complesso del film. Si avverte che il regista si affeziona ai suoi personaggi solo con l'intelligenza e mai col cuore. Stilisticamente si può scoprire una certa parentela con Clair (scena dello sposalizio) e con i registi russi della scuola di Pudovchin e di Eisenstein.

La scenografia di Guido Fiorini e la musica di Achille Longo sono eccellenti, come pure la morbida cupa fotografia.

Per concludere: opera interessante, nobile, ma non scevra di difetti gravi di impostazione. E qui ripeto quanto scrissi a Venezia (mi si passi l'autocitazione). Accostandosi ancora maggiormente all'umanità dolorante Chiarini potrà darci in futuro opere sempre più degne della sua eletta preparazione.

Quanto all'interpretazione, Luisa Ferida dà un'esatta misura delle sue immense possibilità, riscattando la scialba e fiacca interpretazione di *Ultimo addio*. Il personaggio di Carmelina è molto diverso da quelli finora resi da lei, tutto ripiegato su se stesso, passivamente succube della vigliaccheria e dell'ambiente che la circonda.

Osvaldo Valenti, che sfoggia una truccatura indovinatissima, è un notaio perfetto, potentissimo, di un realismo quasi allucinante. Ecco un attore che si affina sempre più e sul quale si può fare un grande assegnamento.

Amedeo Nazzari è sullo stesso piano di *È sbarcato un marinaio* e dà una caratterizzazione svagata, ma controllatissima e incisiva.

Troppo ruvida e stridente Teresa Franchini, lasciata un po' troppo in balìa di se stessa.

Buoni tutti i generici.

GUALTIERO CAPELLA

IL RESTO DEL CARLINO

... Dal dramma di Rosso quell'intelligentissimo regista che è Luigi Chiarini ha tratto il film apparso ieri, nel pomeriggio, alla Mostra. Chiarini, scrittore di cinema fra i più sensibili, è giunto alla regìa non dalla pratica ma dalla grammatica. È un uomo di molte esperienze letterarie, ha un mondo poetico e un modo. *Via delle Cinque Lune* fu l'annuncio, con quella Roma ottocentesca rivissuta, attraverso l'ironia e una carnale gagliardia; adesso, *La bella addormentata* è l'affermazione. Qui, il dominio della macchina è agile e sicuro; qui le immagini non denunciano — come nel primo film — i limiti del teatro di posa. Ma del primo film ritroviamo quel piacere del realismo inteso come un avvio alla sciolta fantasia: nel senso che la Sicilia de *La bella addormentata* è sentita ed espressa con libera «interpretazione» di artista, al di fuori di ogni vincolo fotografico. Le architetture di Fiorini ci danno, sì, — con quelle strade, quella piazzetta, quelle fontane, quegli interni — un paese dell'Isola; ma noi intendiamo che, per quelle strade, dentro quelle stanze, accadrà un fatto insolito.

L'esemplare sceneggiatura di Chiarini, di Umberto Barbaro e Vitaliano Brancati non rifà la vicenda ideata dal Rosso per la ribalta; ma serve — e negli episodi accolti, e negli episodi aggiunti — quella aura cupa e incandescente. E il destino della protagonista si compie, fra la casa del notaio Domenico e l'osteria malfamata. Anche la protagonista del film ripete la protagonista del dramma: creatura silenziosa, assorta, svanita, inconscia; e decantata per la bellezza, «nei feudi e nei paesi». Ma la creatura del dramma di Rosso vive, nel breve risveglio da quel sono ad occhi aperti, la soave letizia della maternità; mentre il tema del film di Chiarini è il segreto amore della fanciulla per il Nero della Zolfara, suo cavaliere generoso e fragoroso. Che nulla domanda, e nemmeno si accorge di quel bene, e protegge da galantuomo, per volontà di giustizia. Così, Carmela patirà e morirà d'amore: chiusa in sè col suo ca-

sto desiderio, nel suo tacito sogno, come il notaro è chiuso, con i suoi sensi macerati, nel palazzotto baronale.

Intorno a Carmela si scatena il delirio degli uomini. Serva nella casa del notaro, il « primo », in una notte bruciante, è il notaro: che campa, sinuoso e pavido, tra una zia furiosa e maledicente e una sorella aspra. Poi, è il precipizio, nell'osteria equivoca. Arrivano da feudi e paesi i villici arsi e i baroni vestiti di velluto. Ma il Nero viene a sapere e, risoluto e minaccioso, riporta la fanciulla al notaro tristo. Bisogna fare le nozze. La zia, che odia il nipote, approva: è la beffa. E si fa il matrimonio, con fiori d'arancio e tube (in un ricordo di René Clair) e Carmela con quella sua pena d'amore, si piega stroncata.

Ma il fatto insolito, del quale vi dicevo, non è questo: l'originalità — e nel dramma di Rosso e nel film di Chiarini — è in quei personaggi, in quei colori, in quei fulgori, in quella frenesia, in quella veemenza di toni, in quella trasfigurante magia, che sorge dalla realtà isolana. Chiarini ha l'estro e lo stile per queste « interpretazioni » di paese, le quali si allacciano alla nostra splendida letteratura, dai siciliani già citati a Di Giacomo, a Murolo, a Barbarani. E il film ha un arroventato vigore, una fiorita gentilezza, una sapida comicità di personaggi minori (avverto nella sceneggiatura l'ironia di Brancati) un sagace equilibrio, e la recitazione della Ferida, di Nazzari, di Valenti (una sorpresa...) e della Franchini è eccellente. Le musiche sono di Achille Longo, la fotografia è di Montuori.

E. FERDINANDO PALMIERI

IL MESSAGGERO

Nel pomeriggio di ieri abbiamo visto il film *La bella addormentata* che Luigi Chiarini ha ricavato dall'omonimo lavoro di Rosso di San Secondo. Le trasformazioni che « l'avventura colorata » dell'estroso scrittore siciliano ha subito passando sullo schermo, non sono molte, ma alcune mi paiono abbastanza serie: nella commedia la protagonista sedotta dal giovane notaio, in casa del quale stava a servire, è ritrovata poi dal solfataro, che è il suo lirico protettore, in una casa equivoca, incinta, ed è questo l'argomento di lui per costringere il seduttore a sposarla. E il matrimonio si fa infatti, ma poi essa se ne muore piano piano di quel suo strano e ineffabile amore per l'altro, e muore dopo aver dato alla luce un bimbo, ascoltando avvicinarsi i suoni di una specie di serenata che il solfataro aveva promesso di farle; che è un finale assai più concentratamente e simbolicamente poetico di quello del film, dove Carmela muore d'amore, ma quasi disperata perchè il suo salvatore arriva troppo tardi.

Nel film essa non è incinta e il matrimonio col notaio va a monte perchè essa sviene sulla soglia della Chiesa mentre andava a sposarsi.

La commedia, delle migliori di Rosso di San Secondo, e quella specie di magico e incantato torpore della ragazza nella casa malfamata finchè il solfataro non va a « svegliarla », è di un lirismo piuttosto sospetto; non rimpiangiamo quindi che Chiarini e i suoi collaboratori abbiano rinunziato a riprodurne le cadenze e il colore e abbiano preferito ridurla nei termini di un realismo potremmo dire verghiano. Ma sarebbe stato desiderabile che gli autori, avendo scelto il partito da seguire, lo avessero fatto con maggiore decisione e rigore caratterizzando con più decisa e franca coerenza persone, fatti e luoghi.

Quella casa equivoca con quella teatrale padrona e quel corteo matrimoniale clairiano, per esempio, sono dei salti troppo bruschi se non addirittura degli intoppi nell'unità esterna ed interna del racconto. Comunque tentativi come questi, così carichi di intenti elevati, così singolari e coraggiosi, vanno elogiati senza riserve. Il racconto d'altronde, malgrado le sue ardue esigenze di colore e di atmosfera, è chiaro, ordinato e spesso ambientato con pertinenza. L'interpretazione dei due protagonisti, e specialmente quella della ragazza da parte della Ferida, è assai bella e ispirata. Anche Nazzari, meno certi at-

teggiamenti da Alfio di maniera; sta bene nella sua parte. Persuade poco invece la Franchini, concitata fastidiosamente e pedantescamente; Valenti alterna alcuni dei suoi scatti penetranti a scene convenzionali di timidezza e ipocrisia.

Il film, proiettato dinanzi ad un pubblico numeroso, ha ottenuto vivo successo.

SANDRO DE FEO

IL TEVERE

Chiarini non ha dormito sugli allori di *Via delle Cinque Lune*. Riuscitogli quel tentativo (dar vita alla Roma del Belli) ne ha intrapreso uno ancor più arduo: portare sullo schermo la Sicilia di Rosso di San Secondo. Come vedete, l'attenzione di questo regista si appunta sempre sull'ambiente, sull'atmosfera. Nella folla dei film anonimi, dei film amorfi, dei film trovatelli, che qualcuno adotta, tanto per dar loro una paternità, che in realtà non si capisce bene di chi siano — le creature di Luigi Chiarini hanno tanto di nome e cognome in fronte. Non c'è confusione possibile: sono creature ricche di carattere e di personalità, decise a parlar sempre in prima persona, incapaci d'una narrazione che non sia interpretazione, disdegnose d'ogni superficialità e cupide sempre di guardar nel profondo la natura delle cose e degli uomini.

Non basta dire che questo regista ha uno stile — poichè è abbastanza frequente il caso d'artisti proni e passivi dinanzi al proprio stile, incapaci quasi d'usarlo per la troppa venerazione che gli portano; occorre aggiungere che dello stile egli si fa un'arma, e con essa combatte le mille tentazioni e i centomila tranelli che ad ogni passo insidiano il cammino di chi vuol sottrarre l'arte cinematografica ai letali abbracciamenti del commercio. Ogni compromesso è bandito: siete invitati a banchettare con cibi delicatissimi e nuovi, tra i quali il vostro palato non potrà riconoscere alcuna delle solite portate cinematografiche; vi piaccia o no, siete invitati a mettere in moto la vostra sensibilità e la vostra intelligenza: opere di questo genere richiedono, e in fin dei conti creano, per la mutua comprensione che subito si stabilisce, platee appassionate e attente. Quel mettere di continuo i puntini sugli i, quel dare un valore ad ogni particolare e quel sorvolare su tutti gli elementi non suscettibili di valer qualcosa per se stessi, quel puntare verso l'essenziale attraverso il graduale sfrondamento della vicenda da tutti gli aspetti accessori, quell'umanità che sgorga quasi miracolosamente dal prezioso e dal ricercato, quell'inatteso semplificarsi di motivi complessi e quell'approfondirsi dei più semplici spunti: tutto ciò torna nuovo allo spettatore e stabilisce fra lui e il film dei legami d'attenzione e poi d'interesse e infine di commozione, la cui radice non sta nella vicenda o negli interpreti, ma *nel modo* di raccontare la vicenda e *nel modo* di presentare gli interpreti.

Dicevamo che stavolta l'impresa di Chiarini era più ardua della precedente. Infatti, la vicenda di *Via delle Cinque Lune* era ricca di elementi spettacolari, che se da un lato imponevano al regista una continua vigilanza per non cadere nei facili effetti del drammone popolare, dall'altro gli garantivano, almeno in linea di principio, il consenso del pubblico. *La bella addormentata*, invece — come tutto il teatro di Rosso — è qualcosa di sanguigno e d'aereo insieme, di terribilmente determinato e concreto e al tempo stesso d'enigmatico e d'incerto. E' un'orgia di colori aspri e violenti, in mezzo ai quali trapassa una luce senz'ombra, una chiarità incorporea: la bella addormentata, che le altrui passioni, le altrui lordure possono far morire, ma non possono nè turbare nè macchiare; la sua vita è un passaggio stupito e silenzioso fra gli orrori del mondo; la sua morte è soltanto un vivere, un dormire, più tranquillo. Con molta intelligenza gli sceneggiatori hanno compreso che occorreva tuffare il dramma in un ambiente preciso e realistico, ma al tempo stesso esasperatamente reale, eccessivo, allucinato, quasi che noi non lo vedessimo con gli occhi nostri, ma con quelli della Bella addormentata, che bevono, sorso a sorso, le infamie della

vita. Quegli occhi sono i protagonisti del film; è in essi che vediamo la franca e sbrigativa vitalità del Nero della Zolfara, poichè la sua presenza li illumina di vita; è in essi che seguiamo la torbida sensualità del notaio, il prepotente isterismo della zia, il bestiale desiderio degli uomini accorsi per la fiera. Questo film insegna come si possa abbondare in particolari senza cadere nel frammentarismo, come si possa punteggiar di virgole il discorso senza mai frantumarlo. Qui tutto fa capo, per via di legami tanto abilmente intrecciati da parer sempre spontanei, ad un motivo centrale; non v'è ombra di superfluo o di accessorio; non vi sono « pezzi di bravura » estranei all'economia del lavoro, il quale è tutto concepito ed eseguito come un sol pezzo di bravura.

Luisa Ferida, in una parte che si distacca da tutte le sue precedenti, e che in linea teorica poteva parere al di fuori delle sue possibilità, è stata ammirevole. Tra la vita e il sogno, tra l'amore e la morte, tra il sorriso e l'orrore, essa ha saputo essere veramente il termine di tutte le passioni che s'agitano nel film. Gli altri interpreti le fanno degna corona.

GI. AL.

IL PICCOLO

Il film di Chiarini. — Ed eccoci già alla *Bella addormentata*, per il cui valore poetico il regista Luigi Chiarini ha combattuto una generosa battaglia. Voi sapete che, nelle intenzioni del poeta drammatico Rosso di San Secondo, questa vuol essere saltanto una « fiaba colorata », una singolare cioè atmosfera di sogno: e che queste atmosfere, determinate dai coloriti della parola poetica, hanno la lor vita sulla scena teatrale.

Più realistico e brutale, il cinema non sopporta siffatte atmosfere. Nella fiaba colorata portata sul teatro, il Nero e l'umile servetta Carmelina sono due creature diversamente trasognate, che possono intendersi soltanto all'ora tarda del destino: ma nel cinema no. Quando noi vediamo il Nero così forte e animoso, noi pensiamo che sia anche altrettanto avveduto e che abbia quindi capito perfettamente, sin dal principio, che la povera Carmelina lo ama: e non la lasci quindi sedurre così goffamente dal suo padrone. E lei stessa, la servetta che pareva così intangibile in principio, appare ben presto troppo docile per lo schermo, e troppo pronta alla vita di malaffare propostale dalla caffettiera. Per il realismo del film, insomma, il Nero è soltanto un forte non abbastanza avveduto, e Carmelina una debole troppo impersonale e compiacente. I coloriti della fiaba non agiscono affatto sullo schermo, e la realtà resta trita come l'ala della farfalla che ha perduto il pulviscolo.

Luigi Chiarini avrebbe potuto avere un facile successo, forzando in senso più realistico le tinte. Avrebbe potuto fare più fiera e più disperata la resistenza di Carmelina al seduttore: e avrebbe potuto rendere più materiali le cause che impediscono al Nero di soccorrere in tempo la ragazza, e, soprattutto, di comprendere il suo vero amore. Avrebbe potuto infine rappresentare a colori la scena di Carmelina in bell'abito di cortigiana nella casa di malaffare.

Luigi Chiarini ha preferito, innanzi tutto ed a qualunque costo, restar fedele allo spirito poetico del dramma: e di questo bisogna cordialmente lodarlo. Ha voluto dirigere un'opera d'arte come un artista, e non come un mestierante. Per quanto l'opera possa apparire ardita ed astratta nel cinema, chi l'ha diretta ha indubbiamente un'alta idea della sua missione ed un preciso senso del dovere. L'opera, attraente per moltissimi lati, resta quella d'un eccellente artista. Gli attori: la Ferida, la Franchini, il Nazzari, il Valente, sono tutti ottimi: il Valenti in particolar modo.

Il cinema italiano ha dunque qui già quattro opere, tutte diversamente, ma profondamente belle, tra cui primeggia ancora il film *Alfa Tau* come il più moderno, il più cinematografico, il più vivo, opera intiera ed esclusiva del Comandante De Robertis.

Eugenio Giovannetti

LA TRIBUNA

... Il film italiano è *La bella addormentata*, tratto liberamente dalla omonima commedia di Rosso di San Secondo e messo in scena da Luigi Chiarini.

Qui, assai più che in *Via delle Cinque Lune*, ci sembra che Chiarini sia riuscito a creare un film omogeneo, maturo, che ha un suo stile e una sua atmosfera; un film che dà una chiara misura dell'intelligente preparazione del regista e, in quel clima letterario un po' artefatto ma poetico e di vena cinematografica, realizza certi precetti estetici dai quali il cinema dovrebbe trarre un valore d'arte.

Dalla commedia sansecondiana il Chiarini ha preso sopratutto lo spunto contenuto nel bellissimo primo atto: quella strana fanciulla della campagna siciliana caduta nelle mani di un padrone vizioso e poi di un'avida megera e finita in bordello dove ella, nella sua triste e rassegnata purezza resta come assente al mercato che si fa della sua carne. Il film ce ne racconta la storia con sviluppi diversi da quelli della commedia. Ce la mostra umile serva nella casa del notaio che una notte approfitta di lei, poi l'inutile ricerca del giovane solfataro che un giorno le offrì la sua protezione, poi strappata da questi al bordello e riportata nella casa dove costringe il notaio a sposarla; e infine, consumata dal suo silenzioso amore per il giovane che, quando accorre a vederla, sfidando la sorveglianza dei carabinieri che lo ricercano, la trova già morta.

Raccontando cinematograficamente questa storia con un pudore artistico che lo ha indotto a trascurare partiti da cui avrebbe potuto trarre effetti grossi ed immediati (di questo sopratutto lo lodiamo), il Chiarini ha attenuato l'esasperato lirismo e gli effetti coloristici dell'originale letterario in toni di un lirismo un po' soffocato, ma conservandone l'intimo sentimento poetico.

La recitazione è alquanto ineguale. Ottima quella di Luisa Ferida, buona quella di Nazzari e di Valenti ed agitata e teatrale quella di Teresa Franchini. In complesso *La bella addormentata* è uno di quei film in cui qualche difetto è pressochè annullato dai molti pregi.

ARNALDO FRATEILI

IL LAVORO FASCISTA

In sostanza, è la favola del grande amore nella più umile creatura: il sentimento che non riesce a infrangere la prigione di carne, e arde, divora, consuma tutto all'intorno. La favola è di Rosso di San Secondo, che è uno dei più sensibili e affascinanti coloristi della nostra letteratura drammatica. Luigi Chiarini, fedele al credo che il soggetto nasce col film, come intuizione della forma cinematografica, nella mente del regista, s'è impossessato dello spunto sansecondiano, lo ha elaborato, sviluppato, orchestrato, costruendovi sopra un film, che per il suo volto e il suo contenuto, possiamo definire la prima opera, in Italia, artisticamente personale d'un regista...

... Qusto nòcciolo drammatico, lineare e umano, è svolto e contrappuntato dal Chiarini con un'eloquenza artistica d'inusitata efficacia. Nessuna incertezza di recitazione: nessun vuoto nella narrazione: sentimenti e colore, azione e notazioni si fondono in un'armonia precisa ed equilibrata. Gl'interpreti hanno cooperato in modo eccellente a questa unità artistica. Luisa Ferida, la « bella addormentata » e Osvaldo Valenti, il notaio succube, ci hanno offerto due interpretazioni magistrali. Amedeo Nazzari, il Moro, e Teresa Franchini, la zia isterica, coadiuvano i due protagonisti con le risorse della loro arte eccellente.

E' doveroso ricordare Umberto Barbaro e Vitaliano Brancati, che hanno offerto al Chiarini la loro cooperazione preziosa nella difficile ed esemplare sceneggiatura. E non va omesso un cordiale elogio alla Cines che, con criteri superiori, ha reso possibile la realizzazione di questa autentica opera d'arte.

VICE

IL MATTINO

... S'è voluto sinteticamente accennare ai valori essenziali del dramma sansecondiano per vagliare fino a che punto il regista Luigi Chiarini si sia tenuto fedele allo spirito dell'opera originaria e se ne abbia inteso il significato lirico e la sanguigna fantasia. E diremo subito che, sullo schermo, *La bella addormentata* si è trasformata da mito in dramma paesano, da allegoria riverberata di mille colori in un cupo gioco di sensi, da ebbro e nostalgico slancio di fantasia a « fatto di cronaca ». Il dramma perde sullo schermo la sua poetica forza ed il suo inconfondibile stile: e tutto — incubi, vagheggiamenti, intrecciarsi di sogni e di visioni trascoloranti, segreti aneliti verso una celeste patria perduta — si traduce in episodi di balzante realismo: di un realismo paesano e carico di drammatica evidenza.

Il Chiarini ha, insomma, da *La bella addormentata* tratto solo spunti ed episodi. L'ha come svuotata dalla sua intima e rovente linfa poetica per darle, a suo modo, una più suadente parvenza umana. E se questa sua contaminazione del dramma originario può apparire discutibile non può d'altro canto negarsi che i risultati sono assai interessanti. C'è, nel film, un originale clima drammatico. Una mano nervosa e sapiente ha evocato quel piccolo mondo provinciale, colmo di colori e di sfumature, ha disegnato i caratteri, ha annodato i fili del dramma della peccatrice innocente, del suo torpido seduttore, del suo baldo cicisbeo rusticano; ed il quadro ha una compiuta unità stilistica ed una calda armonia di toni espressivi. Direi anzi che ne vien fuori talvolta il segno di una ricerca di effetti troppo raffinata ed intellettualistica, la rivelazione di un'intelligenza che non sa ancora rinunciare alla bella ambizione di operare in profondità, spregiando quelle che i bottegai del cinematografo chiamano « le esigenze del pubblico »: e insomma una nobiltà artistica che è titolo di onore. Si guardi, per fare soltanto un esempio, la scena del corteo nuziale: è del cinema puro, con intonazione e cadenze da film muto che danno un saggio compiuto delle ambizioni e delle capacità del Chiarini regista. Interpretazione eccellente. La Ferida è stata una assorta, dolorante, miticamente imbambolata protagonista. Il Nazzari un gagliardo, impetuoso Nero. Il Valenti, un untuoso, obliquo, tremulo ed infoiato Notaro. La Franchini, che è la « Vecchia », il Celano, il Bressan, la Piovani, hanno reso con sicura bravura i loro ruoli.

Le musiche sono di Achille Longo: sono pagine di una musicalità ispirata e germogliante, ora di terso vigore rusticano, ora di melodioso impeto lirico che diventano parti vive del dramma. Il successo è stato vivissimo.

ACHILLE VESCE

LA GAZZETTA DEL MEZZOGIORNO

Luigi Chiarini, il Direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia, dopo tanta attività organizzativa e didattica, è alla sua seconda asserzione dei principi asseriti e proclamati. In *Via delle Cinque Lune* ed ora nella *Bella addormentata*, egli ha voluto, infatti, realizzare e nobilitare il racconto cinematografico, liberandolo dalle esteriorità spettacolari per condurlo a una costruttività essenziale che, trasfigurando la realtà in una atmosfera lirica, metta in rilievo i soli valori umani e scavi in profondità negli individui, mostrandone a nudo istinti e passioni. Chiarini, riducendo con molta libertà per lo schermo la celebre « avventura colorata » di Pier Maria Rosso di San Secondo, ha ridato corpo ai simboli con i quali l'autore siciliano aveva ammantato il crudo realismo della vicenda, facendo uscire le figure dal cerebralismo rarefatto di origine pirandelliana, per riportarle sul piano di una dolente e sofferta umanità. A Carmela, la protagonista, è rimasta solo l'apatia che la fa passare innocentemente ignara attraverso le brutture e la conserva pura di spirito, chiusa nel suo amore segreto per Salvatore, il « nero della zolfara », il solo uomo che con la sua apparizione riesca ad accendere una fiamma nello sguardo e un sorriso nel volto della bella addormentata. È proprio

quell'apatia che nella creatura meno complicata e più umana apparsa nel film, può spiegare la debole e inefficace reazione alla viscida sensibilità del notaio e la passiva acquiescenza all'infame commercio della vecchia megera. La Carmela del Chiarini, a differenza della Bella di Rosso, non muore purificata dalla maternità ma aureolata dalla sofferenza che si è accanita su di lei, povero, tranquillo, umile essere inconscio della sua bellezza, che non chiedeva che l'amore del «nero», l'unico che l'avesse protetta e difesa dalle ingiustizie e dalla malvagità degli uomini. Attorno a lei si muovono e vivono — macchie di colore dai contorni nettamente segnati — gli altri personaggi: il notaio, vile e molliccio, la zia, acida e feroce, il «nero della zolfara», simbolo della forza sana e gioiosa, che non può sopportare le viltà e i soprusi.

Anche la trama è stata semplificata ed umanizzata. Luisa Ferida ci dà in questo film la più ampia rivelazione delle sue possibilità di interprete. Ella ci aveva abituati alla rappresentazione di un tipo di donna appassionata e violenta, ardente d'amore o lampeggiante di odio; ci appare ora in una figura dolcissima e indimenticabile, di ragazza umile e trasognata, debole e mansueta, commovente, umana, che resta pura sebbene tutti la calpestino, chiusa com'è nel suo pudico sogno d'amore che di tanto in tanto le illumina il bel volto.

Amedeo Nazzari ritorna al tipo di *È sbarcato un marinaio* che con questo dello zolfataro ha molti punti in contatto; ed è un tipo dal quale egli sa trarre il miglior partito di forza espressiva e di plastica evidenza.

Osvaldo Valenti ha fatto del notaio una delle sue più belle interpretazioni dalla fatuità leggera di altri suoi personaggi, egli è passato in questo film a un complesso tipo di uomo impastato di falsità e di lussuria, di tremebonda viltà e di diabolica doppiezza.

Teresa Franchini è la terribile Zia Agata. Nei ruoli minori troviamo altri ottimi attori.

Il pubblico ha accolto con vivi applausi la nuova fatica di Chiarini il quale ha riaffermato la sua regìa agile, spedita ed essenziale.

VIVIANI

L'ILLUSTRAZIONE ITALIANA

... Ed eccomi agli italiani. *La bella addormentata* è la seconda prova di Luigi Chiarini che incominciò la sua carriera da regista con l'affermazione di *Via delle Cinque Lune*. Chi conosce questo film immaginerà facilmente la strada dalla quale s'è rifatto il Chiarini per ricostruire l'«avventura colorata» di Rosso di San Secondo, della quale, pur deformando in più punti la trama, ha serbato quasi intatto lo spirito L'affocata sensualità che avvolge come in una spira la bella commedia di Rosso e si esprime in parole e in immagini altrettanto affocate, ha trovato in Chiarini un meticoloso trascrittore che spesso vince perfino il modello, traducendo in immagini ed in composizioni di tetra bellezza il canto lungo e ossessionante di Rosso di San Secondo. Felicissimo nella pittura d'ambiente, meticoloso ricostruttore di «climi» morali e di paesaggi ideali (la chiusa e tonda provincia, la Sicilia non vista ma sempre presente del film non sarà facile dimenticarla) esperto conoscitore delle più recenti tendenze pittoriche (è stato giustamente notato, da Calzini, che certe sue inquadrature di nature morte ricordano Fausto Pirandello o Morandi), Chiarini mira sopratutto alla suggestione che possono creare in noi certe immagini. E bisogna riconoscere che quanto a suggerimenti di squisito carattere letterario questo nuovo regista, il quale mostra di far le cose molto sul serio, ce ne dà anche troppi. Tuttavia il film resta statico e qua e là rivela un compiacimento formale, che, raffreddando il dramma, gli toglie insieme concitazione e rapidità.

Parte per parte, insomma, il film è bello e spesso ammirabile ma nell'insieme manca di forza narrativa; è un'opera pregevole nei suoi minuti particolari descrittivi ma insufficientemente densa intorno al suo vero nucleo drammatico.

A. FRANCI

CINEMA

La bella addormentata rappresenta, a nostro parere, nel cammino concreto di Luigi Chiarini, regista già meritevole dopo il suo secondo film, d'esser considerato nella ristretta schiera dei nostri migliori. (Tra quei che non sono « guardiani », ma « registi » veramente).

Il progresso che volentieri segnaliamo da questa pagina, si verifica, com'è naturale, nei confronti del suo primo film, *Via delle Cinque Lune*. Nuocevano, a questo film raffinato e calcolato con lo scrupolo e con compasso dell'intelligenza, le durezze e le testardaggini del « debuttante », e un'incaponirsi, per l'appunto, per una strada non accettabile: quella strada, ripetiamo, dove un incontro tra verismo del contenuto e romantico gusto della forma, solo a certe svolte rare e speciali non si rivelava impossibile. C'era, insomma, uno stridore fra le varie parti della macchina: esse non apparivano oliate. La vena chiariniana — osservazioni ironiche e preziose, « deformazioni » acute e grottesche — non si disvelava tutt'intera compiuta e coerente, era come irrigidita dall'essere incorniciata da un limite ad essa improprio.

E sopratutto, non ci fu chiaro quel che adesso ci appare scoperto: quale sia, veramente, il giusto « tocco » del nostro, il suo proprio, sincero, ricco e autentico. Arrivammo a evocare — nella nostra critica a quel film — le figure « decadenti » di Sternberg e di Forst, e, siamo lieti di farne onorevole ammenda.

Spieghiamoci una volta per tutte: *La bella addormentata* ci rivela qualcosa di ben più definito, tanto che ci possiamo oramai orientare nel tentare un « ritratto » del suo autore.

Chiarini non è uno psicologo. È un umorista, piuttosto, un osservatore implacabile — un « deformatore ». Il suo senso è l'occhio. Un occhio ammiccante ma apertissimo insieme: non gli sfuggono particolari di sorta ed è straordinariamente sollecito nel captare i « tic », le stranezze dei personaggi, il loro « tradirsi » mediante i gesti. Ma nel suo vedere, quest'occhio malizioso segue un procedimento non consueto: le cose vedute non le mette da parte, non le consegna, per così dire, alle altre facoltà della mente. Che cosa fa lo psicologo? Osserva, e risparmia, e ammucchia, e costruisce pazientemente. Alla fine, egli è in grado di consegnarci un ritratto a tutto tondo, con tutte le dimensioni a loro posto. Chiarini invece procede a lampi, a scatti, a illuminazioni rapide e violente; non importa: è un neo-classico, è un impressionista bizzarro e vivace. Non gli importa di conchiudere, gli giova di annotare, di abbozzare, di abbandonarsi al suo estro momentaneo e scatenato (l'estro del « frammentista »).

Non c'è da stupirsi, per ciò, se i personaggi de *La bella addormentata* risultano alla parola « fine, non tutti compiutamente conseguenti con quanto ci hanno detto di se medesimi nel corso del film. Il Nero e Carmelina — come i più semplici, come quelli che si presentano, vivono e muoiono rivestiti di un solo colore, il rosso dell'impulso per l'uno, il bianco dello stupore e dell'innocenza per l'altra (la ignara innocente, *La bella addormentata* più favolosa che reale) — il Nero e Carmelina appaiono, sì, chiariti con precisione, ma sono anche — bisogna dirlo — i due personaggi più estranei all'umore di Chiarini. Egli ha bisogno dell'esagitazione patologica della zia, della vigliaccheria spropositata del notaro, della malignità oscillante della sorella, della vistosità plastica della barista, per potersi sfogare. Le linee rette non gli piacciono, non fanno per lui. Gli errori di questo film sono errori di temperamento. Un temperamento freddo, ma capace di scaldarsi al vitreo lucore della sua algidità medesima: e quando si scalda, parte e non s'indugia, racconta e comunica. Quando si scalda, produce una sequenza esemplare come quella delle nozze, costruita e martellata con una lucidità crudele e beffarda. Ma nella sua medesima condizione, il talento di Chiarini ha le sue pause, come un motore che non s'accende. Pause, sono, a nostro parere, certi particolari di fondo, elaborati con attenzione, ma non incorpo-

rati nel ritmo del film intero: alludiamo a certi gruppi o macchiette di commento, che solo nella sequenza delle nozze giungono a valore « funzionale » di coro, ma scadono altrove a eleganti pretesti. Pause, o errori, certe occasionali rinuncie al tono giusto: intendiamo l'aura « sentimentale » del finale, che grava non sui personaggi astratti e quasi prototipici (Nero e Carmela) ma proprio sulle due figure in carne e ossa che il regista ha finora così crudamente analizzato, con la sua meticolosa puntualità: le due donne che piangono — come due donne qualsiasi! — accanto alla poltrona dove giace la morta. Stentiamo a riconoscerle!

Tuttavia, ci pare di dover aggiungere che nón diamo tanto peso à quest'ultimo difetto poichè sbaglieremmo noi a richiedere a Chiarini cose ch'egli non ci vuol dare: si tratta di un difetto che è tale solo se ci vogliamo adagiare in una misura corrente. Chiarini, l'abbiam detto, procede a lampi, dunque a episodi, a frammenti, a tagli quasi a se stanti. Nei confini d'ogni episodio, il mezzo ch'egli adopera alla commozione è uno e non un'altro: è il mezzo della « sorpresa » plastica, dell'emozione « dettagliata ». In altre parole: non è un romanziere è un lirico. Nei particolari, egli cerca e trova il suo segno, la « sua » bellezza. (Nel finale, tutto il suo impegno di artista si appunta sull'impressionante apparenza di Carmelina morta: ecco un « quadro » notevole).

Ma, piuttosto, insisteremo, per l'appunto, su certe già accennate « pause » di particolari. È su questo terreno che il nostro autore deve trovare un'ancor più limpida coerenza, un rigore più duro. Sul « suo » terreno.

Rimarrà chiaro, dopo quanto s'è detto, che il racconto de *La bella addormentata* non fila liscio e facile, già che non corre su linee rette. Ma sbaglierebbe se insistesse su questo punto. Le vie dell'arte sono infinite. Non è vero che esista solo « un » ritmo, « un » racconto, « uno » stile. Proprio questo chiediamo ai nostri registi: di differenziarsi ognuno, di rivelare ciascuno una faccia. Le convenzioni non ci interessano; abbiamo in uggia le regolette dei mestieranti. Il racconto de *La bella addormentata* non è e non vuol essere il problema geometrico.

Con la sequenza delle nozze, noteremo altri « pezzi » di non comune bellezza: la descrizione del paese, all'arrivo di Carmela; tutto il brano nella casa del notaro fino alla seduzione; la partenza di Carmela e il suo viaggio per la campagna, interrotto e concluso — notate com'è giocato il violento passaggio — nella casa di malaffare; tutta la sequenza successiva (la chiamerei volentieri « del grammofono », proprio per segnalare il buon uso d'un mezzo sonoro, cosa rara e confortante); la malattia e la morte di Carmela (ricordarsi dei ferrei primissimi piani della moribonda per consumazione e per amore). Osvaldo Valenti costruisce e accarezza la figura del notaro con un talento profondo e maturo. A nostro parere, la sua interpretazione migliore, a tutt'oggi. Si comprende come sia stato felice l'incontro tra questo autore fantasioso e talvolta iperbolico (ma anche questo di istinto e di immaginazione) è il suo spietato regista. Lo sentiamo parlare — forse per la prima volta — e mai voce c'è parsa più « vera », vogliamo dire più propria, più esatta: un solo sangue irrora le corde vocali e i muscoli facciali del notaro, e perdio, queste son cose che si apprezzano e si sentono. (A scorno dei fanatici del doppiaggio!).

Luisa Ferida risponde con esattezza al suo personaggio. Ma ci par che essa fatichi a reprimersi, a « fingersi »: basterebbe un solo accendersi dei suoi occhi, e non la potremmo più credere. Nazzari è adoperato con astuzia — è preso per le corna — cioè per i suoi ruvidi difetti. Ma non ci persuade neanche stavolta, anche se Chiarini riesce a cavargli — insperatamente — due o tre gesti convulsi di effetto. Teresa Franchini offre al regista un materiale plastico notevole ma monotono, la sua interpretazione va al di la delle intenzioni, e ricade perciò inaccettata. Ben condotti gli altri, dal Celano al Dessy; e tra tutti spic-

ca il Bressan, che tocca subito a segno, ancorchè confinato in una breve apparizione.

Montuori stavolta valorizza i gustosi e ricchi particolari scenografici e di abbigliamento. E commenta impeccabilmente la mimica degli attori. Non ci ha convinto l'uso eccessivo della musica del Longo.

VICE

FILM

... Luigi Chiarini traducendo in film la vicenda della commedia ha rispettato, direi che ha « esaltato » le due caratteristiche ideazioni di Rosso di San Secondo. Poeta delle immagini, ha capito il poeta delle pa role; anche se ha deformato a più riprese la trama originale ha ricreato in film l'ispirazione del commediografo. Pittore meticoloso, raffinato di ambienti, accortissimo conoscitore delle più recenti espressioni pittoriche (certe sue inquadrature di nature morte ricordano Fausto Pirandello o Morandi) ha puntato l'obbiettivo su due poli opposti: il villaggio siciliano in cui si snoda l'azione (una specie di Bagheria o di Sciacca) e la donna dalla treccia nera e dall'incedere di coefora. Il villaggio, ricostruito (e ne sia lode all'architetto Fiorini) è una perfezione di decaduta nobiltà e di miseria: successive generazioni vi hanno depositato le loro impurità e le loro architetture; vi ricorrono tutti i sedimenti delle civiltà siciliane, dal romanico al barocco, dal moresco al plateresco, vi appare anche una mostruosa ed enorme enfiagione di basalto vulcanico. Vi cantano i grilli e le cicale, vi ondeggia la polvere, vi serpeggia come una piovra la sensualità, striscia con i suoi tentacoli per le piccole strade, si allarga nelle piazze, si insinua nelle case.

Come in « Via delle Cinque Lune » (clamoroso debutto cinematografico di Luigi Chiarini) anche questo è un intreccio di impostazione sensuale. Senza darci un paesaggio siciliano e senza mostrarci una siepe di fichi d'india o un aranceto (aborrendo cioè dal più facile e turistico pittoresco) ha composto un « clima » siciliano perfetto: cattolico e geloso, arroventato e assolato, nutrito di cibi pepati e di vini densi, inorpellato di coralli e di cristalli. Dentro questo clima la « bella addormentata » passa come l'angelo dantesco sullo Stige « con le piante asciutte ». Sotto la direzione di Luigi Chiarini la Ferida ha superato il vertice delle sue precedenti interpretazioni dove l'eccesso del dinamismo e una specie di chiassosa espressività avevano fatto dubitare che la sua personalità contenesse un interiore. Qui, nella *Bella addormentata* è perfetta nei gesti, nell'impostazione della figura, negli sguardi, nella voce. Essa è veramente quel tipo fotogenico « italiano » (come la Solbelli in *Via delle Cinque Lune*) che io mi auguravo anni fa di veder nascere malgrado, e contro il tipo del « platinato » anglosassone. Film italiano, del resto, e da cima a fondo, questo del Chiarini, malgrado qualche percepibile re miniscenza di Clair e di Duvivier. Film d'arte (molto più esperto e responsabile di *Aldea maldita*, il film spagnolo che lodammo giorni sono) e saggio di una personalità che poggiando sulla teoria è passata alla realizzazione senza smentirsi e senza rinunciare ai fondamenti della fede artistica e della passione creatrice. Più scarso e meno sminuzzato in particolari di quello che fosse *Via delle Cinque Lune* esso manca (per difetto della trama) di uno svolgimento altrettanto dinamico e drammatico. In fondo « il primo tempo » non è che la paziente costruzione di un ambiente, la colata di un sanguigno rigagnolo dove si bagneranno l'amore e la morte.

Osvaldo Valenti ha creato la parte del notaio con molta misura e molta intelligenza, rilevando con una « facies » maniaca tutti i sintomi di uno squilibrio mentale; buona col suo « rictus » crudele Teresa Franchini che interpreta la parte della vecchia zia imperiosa e bisbetica, e a posto Amedeo Nazzari, un « Nero della zolfara » simpaticamente guappo e cavalleresco. La recitazione è intelligente: ma la sonorità delle voci stonata. In *Via delle Cinque Lune* Chiarini aveva anche raggiunto una parlata unitaria, una pronuncia italianissima e per nulla dialettale. Qui gli acuti del-

là Franchini, i mormorati di Valenti non legano tra loro. L'accompagnamento musicale di Achille Longo (specie nella notte del notaio) è delicatamente folcloristico e dà gli ultimi accenti alla perfetta atmosfera del film. Tutti questi elementi crearono il vivo successo della proiezione e determinarono gli applausi.

Luigi Chiarini si è messo in primo piano tra i registi italiani: il suo passato culturale e la sua coscienza accrescono le possibilità della sua arte, che seguiremo tutti ormai con molta certezza.

RAFFAELE CALZINI

CINE ILLUSTRATO

... ma vogliamo dirvi di *La bella addormentata* che in questa Mostra ci sembra rappresentare un film particolare.

« È certo molto bello » dicono i competenti « non è un film ». E seguono spiegazioni dove si parla di lanterne magiche, di gallerie, di miniature, di Verga, di Goya, ciascuno impieghi la scienza che può. Chiarini non vorrà dolersi di aver offerto tante evocazioni, ma probabilmente gli piaceranno meglio le parole della gente qualunque, che uscendo il pomeriggio dal San Marco, e quindi da un'atmosfera in un certo senso modesta, tale da anticipare davvero i cinematografi normali, commossa si asciugava gli occhi, ancora singhiozzando: « Povera Carmela ». Lacrime che, ci sembra, non furono spese per la Luisella Beghi di *Via delle Cinque Lune*: sarebbe un'altra prova del valore, infinitamente maggiore, di *Bella addormentata*, se qui Chiarini ha saputo accostarsi ad emozioni semplici e brucianti, pur senza rinunciare ad una eleganza estrema di espressione.

Infiniti pericoli minacciano, già lo sappiamo, i registi: singolarissimo, tra gli altri, quello di una raffinatezza eccessiva, di una potenza traboccante ed incontentabile, che di scena in scena deve affermare, con lucente perfezione, i canoni di armonie elaborate, e Luigi Chiarini, che qui ha avuto ad aiutarlo per la sceneggiatura, Umberto Barbaro e Vitaliano Brancati, trova unico ostacolo nella memoria, visiva ed emotiva, di infinite meraviglie che non sono cinematografiche, oppure lo sono troppo.

Seppure il racconto non risulta qui frantumato e remoto come in *Cinque Lune* pure l'indugio sul particolare degli sfondi, l'insistenza sopra i tetri « tic » dei personaggi spesso svia l'attenzione dai casi dei protagonisti: non potremo dolercene, tuttavia, se riceviamo in cambio delle sequenze ammirevoli, punteggiate dall'apparizione, lattea su nero, dell'equilibrista, o del volo lento della polvere intorno al disperato paese. Qui certo, nella composizione ardente ed amara dei palazzotti, delle casupole, dell'osteria, dei fichi d'india, dei balconi chiusi, degli arcangeli marmorei, qualcosa è stato raggiunto, e forse per la prima volta, nel nostro cinematografo: in questo film anche le pietre hanno saputo parlare.

Dirò adesso che, nel triste paese, capita una ragazza di campagna, Carmela, diretta alla casa del notaio, dove le è stato promesso un posto di domestica. Candida quale è finirebbe subito nelle mani sporche di un primo insidiatore, se il Nero della zolfara non la salvasse, accompagnandola subito nella spaventosa casa notarile dove una zia ricca, avara ed urlante tormenta il nipote notaio e la nipote zitella: naturalmente tormenterà anche Carmela, mentre il notaio, innamorandosene, le propone crucci peggiori, ed alla fine riesce, secondo lo stile dei romanzi di appendice, nei suoi loschi intenti. Carmela, desolata per il disonore, è sempre nelle dolci nebbie della sua durevole purezza, finisce all'osteria, dove la malvagia padrona conta di offrirla ai maggiorenti della città, ma il Nero della zolfara la salva ancora; saputa la perfidia del notaio, la riconduce alla casa di lui, per costringerlo ad un matrimonio che la cattiva zia accetterà volentieri, contenta di castigare ancora una volta il nipote, ed il Nero, ricercato dai carabinieri per un ferimento commesso tre anni prima, ritorna alla macchia convinto di aver reso felice Carmela. Invece no, la poveretta lo ama, e condotta all'altare dal brutto notaio ne muore di disperato dolore, suggerendo al

Nero uno sconforto tale da indurlo a costituirsi per espiare in qualche modo il suo errore.

Se Nazzari, Nero della zolfara, e Valenti, notaio, sono stati ammirevoli, bisogna dire che Luisa Ferida ci è parsa assolutamente perfetta.

IRENE BRIN

LIBRO E MOSCHETTO

IL SOGGETTO. — *La bella addormentata* — che Luigi Chiarini ha diretto dopo *Via delle Cinque Lune* (1941) — trae la sua fonte contenutistica dall'opera teatrale di Rosso di San Secondo, ed è una libera riduzione di quel soggetto: appunto nella estrema libertà di riduzione, vòlta alla espressione del linguaggio visivo, sta il significato del suo svincolamento estetico dai cànoni verbali del teatro. Quanto era, sulla scena, armonioso, trasognato, lirico per forza intrinseca di parole, qui ha invece un medesimo rilievo (armonioso trasognato lirico) per costruzione di imagini. È tuttavia, questa, un'opera che esige particolari considerazioni intorno agli elementi che la compongono, e soprattutto un'accurata disamina dello stile, dei simboli, dell'atmosfera ambientale e della recitazione: per giungere a determinare rigidamente l'entità dei valori, proprio là dove essi si presentano a tutta prima incerti o incompiuti.

LO STILE. — Le attenzioni che Luigi Chiarini ha sempre dedicato alle premesse teoriche e didattiche del cinema attraverso l'insegnamento (nell'àmbito del Centro Sperimentale) e nei volumi decisamente chiarificatori del concetto di linguaggio filmico sono sfociate, infine, — per legge inevitabile, credo — nella prova della creazione. Il che non è avvenuto senza una ragione stilistica, cui deve indubbiamente assegnarsi l'intima e personale convinzione; perchè non pare, il Chiarini, di coloro che vogliono creare in base ad una pura esperienza culturale e critica, di coloro cioè che partono da valide e forti possibilità e doti di conoscenza e di queste soltanto si giovano con sicurezza per stendere uno schema creativo. De Sanctis, ottimo critico, non giovò mai della vasta sua rete analitica e delle sue estese nozioni di tecnica letteraria per un compiuto tentativo di creazione; ma, a dir vero, avrebbe potuto fare, e anche con probabilità di successo. Si sarebbe detto di lui, allora, che il suo stile risentiva di freddezza scolastica: ciò che, non diversamente, alcuni tendono a scorgere in Chiarini. E, ove si consideri che egli ha dato finora due sole opere, è chiaro come il giudizio si ferma appunto a questa *Bella addormentata*.

C'è, in seno a un giudizio che è ormai comune a molti nel valutare questo film, un individuabile errore estetico: esso consiste, principalmente, nello spostare i termini dell'analisi, nel confondere cioè in un medesimo sacchetto di votazioni le palline bianche e le nere, l'intuizione formale pura (e quindi valida) e la esercitazione scolastica. Scambio e confusione, queste, generate soprattutto dal fatto che, in arte, alcuni non apprezzano e molti non sanno collocare sul piano dei valori estetici la «pura forma» come essenzialità creativa, e la giudicano perciò fredda, obiettiva, rigida. Ora, poi che la freddezza la obiettività la rigidità sono anche le prime caratteristiche della esercitazione scolastica, desunta più da conoscenze eterogenee che da convincimenti interni e sentimentali, ecco dunque il nòcciolo del confusionario procedere critico che accomuna e identifica il nero col bianco, la pretesa di uno stile con lo stile vero e proprio.

Il tono obiettivo (quasi staccato e come fosse veduto alla lontana) del lavoro ultimo di Chiarini non è da ritenersi — in sostanza — un fenomeno psicologico, effetto cioè di una vicenda poco sentita, ma è piuttosto diretta conseguenza della voluta stilizzazione, del punto di vista dell'autore che è soprattutto formale. Che importa, al critico e al contemplatore, se la storia di Carmela — vissuta nei caldi paesi delle zolfare — e quel suo vivere incatenato alle leggi di una terra conservatrice nel bene e nel male, è storia notevolmente carica di forza drammatica e si presenta, come nucleo narrativo, suscettibile di colori e tinte

spasmodiche, violente? Chiarini ha sentito la vicenda con sensibilità estetica più che con slancio sentimentale: e forse che il contenuto più drammatico non può essere rivissuto con stile lucido (poco sconvolto) sereno e pacato, al modo di molte pagine di Flaubert (che passò quasi intera la sua vita in una stanza, sui libri) o al modo wildiano di « Salomè » del tutto opposto a quello alfieriano? Anche nel cinema, e proprio perchè è arte, conta lo stile e la coerenza dello stile. Dovrebbe essere chiaro, ormai, che la più elevata recitazione o intensità drammatica di Zacconi, poniamo, non può *esteticamente* riempire un film; e che il valore di qualsiasi elemento interno (attori, scenografie, costumi) anche se grandissimo in sè e per sè, è tuttavia e sempre subordinato alla totale coerenza e fusione.

Perciò Chiarini, secondo un suo innegabile amare della forma, ha fatto tacere ogni impetuoso drammaticismo recitativo (solo alcuni toni, come quelli a volte eccessivi e calcati della zia, deviano dal complesso di equilibrio) spogliando i personaggi ora per gran parte, ora interamente (Carmela), del significato passionale, subordinando i gesti, le movenze, e il colore della massa all'ordine rigoroso di sequenze dove le singole inquadrature paiono, anzi che àtomi pulsanti di un montaggio sentimentale, frammenti sereni di un mosaico; cioè (apparentemente) freddo, costruito con un ordine di montaggio così tenue da sembrare inesistente. Poichè all'autore è riuscito, in sostanza, di creare il dramma senza condurre gli attori allo sforzo della espressione drammatica, questo è ancora il motivo cui molti erroneamente attribuiscono l'effetto obiettivo e scolastico. La costruzione estetica di *La bella addormentata* è in certo senso paragonabile all'arabesco, lavoro accurato di stile e di forma: quell'« arabesque » che non ingenuamente venne definito da Baudelaire come « le plus spiritualiste des desseins ».

Gli ambienti. — La definizione ambientale, esterna ed interna, è un logico e riuscitissimo complemento delle ragioni estetiche: dove il contributo singolo aderisce alla espressione generale. Un palazzo, una via, un vicolo, il Municipio, il salone, la gelateria, la Chiesa: la fiaba veristica non esigeva altro all'infuori di ciò. E quello che a tutta prima può sembrare inefficacia e ristrettezza di motivi scenografici è invece il simbolo e la voluta realizzazione delle cose affinchè queste, appunto con il circolo chiuso dei limiti spaziali, esprimessero maggiormente la solitudine, la monotona eppur fluida solitudine siciliana. Chi lamenta il vuoto delle piazze assolate, e ritiene inadeguato il movimento di massa in rapporto allo spazio da riempire, non conosce evidentemente la Sicilia (anche la meno idealizzata); e, rimpiangendo che Chiarini non abbia usufruito del motivo *pittoresco* di alcuni angoli o non li abbia fruttati ai fini della emotività, somiglia a quel critico dolorante perchè — in *Entrée des Artistes* di Allégret — un noto attore francese « compariva troppo poco sullo schermo ». (Il vero buongustaio, peraltro, non ama le olive manipolate e farcite).

Chiarini ha insistito molto su questa solitudine ambientale, che è solo giustamente interrotta dalla parentesi fieristica, traendone effetti di pieno accordo con l'indirizzo lineare dello stile: si veda la passeggiata del notaio Caramàndola all'inizio del film, la solitudine di Carmela che beve alla fontana dopo la seduzione, e il penetrare delle prime luci dell'alba nella cucina silenziosa. E come questi molti altri brani: poichè la continuità del silenzio ambientale coincide (e vuole coincidere) con la calma stilistica, ed ambedue servono la psicologia delle imagini, non chè il risultato estetico del fine proposto: Carmelina « bella » e « addormentata ».

La recitazione. — Se molto spesso, nella disàmina dei valori, si mettono a confronto i motivi di linguaggio fra due arti: se, nel caso particolare del cinema, si viene molto spesso a concludere che il linguaggio teatrale invade — con i dialoghi e la recitazione — le opere di coloro che del cinema non possiedono l'intuizione creativa, questo non significa pertanto che tutto ciò che è recitazione deve essere risolutamente

teatrale. Qui, alcuni spunti recitativi (fatta astrazione per quei brevi attimi eccessivi della Franchini) hanno il tono falso del teatro, ma non sono teatro. Un dialogo breve, o anche una intera scena dialogata, portano veramente il segno della staticità teatrale quando — mi si conceda l'esempio tecnico — data una macchina di ripresa A e due interlocutori B e C, i tre simboli designati (macchina e interlocutori) rimangono fissi, e quando soprattutto A non varia il suo *punto di vista* (che è poi quello dell'autore) rispetto a B e a C. Un tale sistema di ripresa è, si, inconfondibilmente teatrale. Ma perchè, invece, condannare fosse anche il più lungo dei dialoghi se A (la macchina) coglie con ordine diverso — durante lo stesso dialogo — gli interlocutori B e C, se cioè varia (e quindi varia mediante un mezzo tecnico che è peculiare del cinema) il *punto di vista* e si stabilisce così un sistema di *angolazioni* diverse per significato ed effetto? Con questo procedimento critico, si dovrebbe in realtà demolire quasi interamente il *Carnet de bal* di Duvivier: e anche se è auspicabile, piuttosto, un ritorno alle fonti del cinema nordico e al racconto puramente visivo dei primi western, nè l'opera di Duvivier nè quella di Chiarini sono suscettibili di notevoli appunti o disapprovazioni stilistiche.

Comunque (ascoltatemi, Piovene) non è per nulla esatto — esteticamente — dire che Chiarini « ha avuto la fortuna » di avere intorno a sè un ottimo complesso di attori: bisogna piuttosto enunciare che, se Nazzari, Osvaldo Valenti e Luisa Ferida hanno dato prova di poter compiere ottimi saggi di recitazione (cinematografica) questo è avvenuto — per la prima volta — in un'opera dove l'attore è stato dominato dalla personalità del regista, cioè dell'autore; che è poi l'ennesima riprova — non bene assimilata dai più — della sempre valida teoria pudovchiniana: « quello che l'attore fa dinanzi all'obbiettivo non è, per il direttore artistico, che materiale grezzo ».

CONCLUSIONE. — *La bella addormentata* non è una completa opera d'arte. Ma c'è, in essa, l'impronta innegabile di uno stile forte e meditato: e l'originalità dei motivi (si veda la perfetta sequenza della cerimonia nuziale) si adegua con la precisione emotiva del risultato tecnico. Luigi Chiarini è uno dei pochi, pertanto, che ha sempre veduto il cinema nell'àmbito di un problema estetico cui devono soccorrere il gusto, l'intelligenza e la inspirazione stilistica.

GUIDO GUERRASIO

SETTE GIORNI

... Chiarini ha signorilmente rinunciato a tutto questo, mirando all'essenziale, e quanto alle asperità dei diversi compiti che gli incombevano, s'è proposto di superarle col portare la vicenda sul piano della più semplice e limpida umanità: non « avventura » lirica e non « cronaca » popolare; ha fatto scaturire dall'eloquenza degli episodi tutto ciò che la sua trasognata, inerte, muta protagonista non avrebbe mai potuto esprimere; ha « legato » attraverso scorci e sintesi, ora aderendo alla vicenda, ora scostandosene risolutamente per non urtare nei muri; ha fatto quel che forse soltanto un regista della sua classe — assommando le qualità di un perfetto grammatico del cinema a quelle di uno scrittore, di un critico, di un artista sensibile e raffinato quale egli è — avrebbe potuto fare: ogni particolare si rivela curato con l'amorosa meticolosità di un pittore fiammingo. Quanto al « captare » coi fotogrammi la poesia dell'opera di San Secondo, occorre chiedersi se un regista possa o debba trasformarsi in taumaturgo: neppure il più magico fabbricante di colori è riuscito a fermare su una pagina dei suoi cataloghi il blu delle ali di una libellula. Nè appare utile stabilire ciò che il dramma , nell'adattamento (definito del resto « libera riduzione ») abbia guadagnato o perduto: si chiedono allo schermo delle emozioni e non cifre per una partita di contabilità. E nemmeno, per finire, ci poniamo il problema del minore o maggior pregio del film nel confronto con *Via delle Cinque Lune*, del medesimo autore: e questo, non per l'ammuffita superstizione dei « con-

fronti sempre odiosi », anche quando si tratti di figli del medesimo padre, ma perchè questo film è intrinsecamente un'altra cosa: sarebbe come paragonare un vaso di begonie a un violoncello. Sta di fatto che *La bella addormentata* avvince, e, specie alla sequenza finale, commuove: mentre la povera morta — morta nel corpo dopo essere morta nell'anima — si irrigidisce sul seggiolone, quasi ritta, in quella strana postura per cui ti chiedi come non precipiti di lato, vedi biancheggiare nella platea più d'un fazzoletto. Prezioso risultato, quando sia ottenuto con tanta lealtà e nobiltà di mezzi, e non grazie alle formule del decrepito « Manuale della Retorica sentimentale ».

L'interpretazione ci offre un Osvaldo Valenti di prim'ordine, magistralmente truccato, ammirevole nel gesto viscido e insidioso, nel suo dire e non dire, negli impulsi subito dominati e nella perfidia quasi inconscia e puerile. Sì: gli è stata affidata anche questa volta — come diceva Lucatelli — « la barte del baritono », ma, per sua esclusiva virtù, nessuno di coloro che piangono Carmela si sente di odiarlo: potessimo vederlo ancora per un attimo, finiremmo a provar compassione anche di lui.

Quando riesce a sfuggire alle irreprensibili marsine, ai colletti inamidati, ai pantaloni con piega che non si sciupa neppure accavallando le gambe o sedendo sul pavimento abbracciando le ginocchia, e ad indossare brache e magliette a righe, Nazzari si ritrova nel suo elemento, felice come un pesce ributtato in acqua dal pescatore: sicchè il suo « Nero » è gagliardo e spontaneo a dovere: e la Provvidenza e i registi possano concedergli sempre parti come questa: per lui e per noi. Teresa Franchini in quella tutta sfogata, astiosa e urlante della vecchia viperina, ha forse ecceduto nelle note di testa e nei « do » sopra rigo: sopracuti che se in teatro magari si avvertono appena, attraverso la colonna sonora coprirebbero anche il suono delle trombe del Giorno del Giudizio.

Non riusciremo più a dimenticare la « Carmela » di Luisa Ferida, stavolta non più amazzone asprigna, ma misera creatura vinta, sfatta, già al di là della vita: sul punto del trapasso le sue labbra aride erano sigillate, ma per poco che noi avessimo chiuso gli occhi, avremmo riudito — realmente riudito — le ultime parole della Bella Addormentata: « Ah, ecco, ecco, sei giunto... Ora che ti sento... Addio! Addio!... Io lo sapevo che a notte non sarebbe mancato! Vedi quante stelle sono spuntate... Un grappolo di stelle... ».

ANGELO FRATTINI

IL LAMBELLO

La bella addormentata conferma alcune premesse de *La via delle Cinque Lune* e getta luce maggiore sul mondo e l'ambiente che più si addicono all'ispirazione di Chiarini: il mondo del verismo, talvolta a tinte quasi popolaresche, ma reso quasi distaccato e per nulla corposo da una sottile smaliziatura intellettuale. Il diffuso morboso sensualismo di Rosso di San Secondo non si trova qui, come nella commedia, in crudo risalto ed in perenne tumultuosa ebollizione; lo si sente sotto sempre, presente senza mai traboccare (basti l'esempio della scena della seduzione). La perfetta estraneità del regista alla narrazione cinematografica gli permette di sorvegliare e di puntualmente vedere ogni sviluppo, raggiungendo la finitezza di un tutto armonicamente compatto. L'estraneità che gli ha fatto seguire soprattutto il dramma della protagonista gli fa in via indiretta cogliere il valore sostanziale dell'ambiente siciliano, il gran sole a picco, l'arsura, le passioni che fremono, qui mostrandosi accennate e non scoppiando all'esterno. E v'è quel senso di chiuso e di circoscritto, duramente, in sè e sui personaggi, che essi ne soffrono (la protagonista più di tutti) come per una cappa grave. Significativa a questo riguardo la fuga dalla casa del notaio: il tono delle inquadrature ed il lento ritmo a dissolvenze, chiaramente denunciano che quella fuga non è una liberazione.

La bella addormentata è stato accusato di accademismo, forse proprio per la sua nitidezza che sembra frigida (e in qualche

caso lo è). Più che ad accademismo penso a riminiscenze di classici: tutta la sequenza del corteo (la più bella del film che ha un uso stupendo del sonoro) denuncia una provenienza clairiana. Ma solo esteriore, se ben si guarda, chè qui non vi è levita caricaturale, ma fusione di drammatico e grottesco su di un piano altamente emotivo.

Degna di rilievo, oltre la fotografia « intonata » di Montuori, è la musica di Achille Longo, uno dei più begli esempi di musica cinematografica: i due temi fondamentali di essa ricorrono e contrappuntano l'azione con taluni mirabili effetti di contrasto. Valenti e la Ferida sono alla loro migliore interpretazione; Nazzari, pur buono nel complesso, ha alcune movenze un po' troppo becere, non a fuoco con il personaggio. Isterica ad usura la Franchini.

FERNANDO DI GIAMMATTEO

PROPRIETARIO CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*
ANTONIO PIETRANGELI - *Segretario di Redazione*

Stampato dalla Laboremus (Via Capo d'Africa, 54) *per la S. A. Edizioni Italiane - Roma*